GEORGETA HORODINCĂ

structuri libere

EDITURA MIHAI EMINESCU

GEORGETA HORODINCĂ

STRUCTURI LIBERE

Coperta: *Dumitru Ristea*

GEORGETA HORODINCĂ

STRUCTURI LIBERE



1970
EDITURA MIHAI EMINESCU

ÎNAINTE DE ORICE

Întotdeauna am nutrit convingerea că lecturile noastre sînt orientate de un invizibil magnet interior, care pe harta nostalgiilor și ambițiilor omenești arată polul unor convergențe nebănuite, posibile *totuși*, iminente dacă ne gîndim mai bine. Citim acele cărți pe care am fi vrut și nu am putut să le scriem; citim acele cărți asupra cărora stăruie ca într-un anotimp hibrid asentimentul și dezaprobarea noastră, soarele și gerul spiritului nostru infinit sedus de pasiuni. Sîntem într-un dialog continuu cu scriitorii și operele care întregesc fragmente existente în noi sau care realizează violent neputințele noastre, divulgîndu-le, sau care scormonesc aversiunile noastre, consolidîndu-le.

Lecturile preferate desenează imaginea noastră interioară, dar nu acest lucru are importanță. Dacă din lecturile noastre preferate cresc legături acolo unde păreau că nu sînt, deși sînt, atunci acest lucru are importanță.

MARCEL PROUST
SAU LEGENDA CONSERVĂRII TIMPULUI

În momentul în care s-a constituit într-un curent literar, pe la mijlocul secolului trecut, realismul a reușit să găsească limbajul artistic al dialecticii social-istorice. Viziunea lucidă a lui Balzac asupra societății contemporane cu el corespundea în mod spontan efortului conștient pe care îl depuneau pe plan filozofic întemeietorii marxismului pentru a demistifica conștiința umanității, sfîșiind vălul iluziilor sociale și stimulînd încrederea în existența unor legi foarte generale ale vieții colective. Nu întîmplător l-a încîntat pe Engels geniul lui Balzac, arta realismului de a crea *„caractere tipice"* și *„împrejurări tipice"*; colaboratorul lui Marx descoperea în literatura realismului critic o viziune asupra omului și asupra societății apropiată determinismului marxist, o artă care, atunci cînd își îndeplinește *„din plin menirea"*, *„prin descrierea fidelă a situației reale, destramă păienjenișul iluziilor convenționale dominante, zdruncină optimismul lumii burgheze, face inevitabilă îndoiala în ceea ce privește valabilitatea veșnică a situației existente..."* [1]

Dar Proust încă nu băuse ceașca de ceai din care s-a născut *În căutarea timpului pierdut* cînd a ridicat piatra împotriva realismului și împotriva înaintașului antipatic și fascinant care a fost pentru el Balzac.

---

[1] K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, Ed. pentru Lit. Politică, București, 1954, p. 133.

Pentru Proust, realitatea a încetat să mai fie relaţia pe care o întreţine individul cu mediul, cu clasa din care face parte, cu societatea în ansamblul ei, cu spiritul timpului, a încetat, cu alte cuvinte, să mai fie de natură social-istorică: *„realitatea adevărată este interioară"* [1].

Prin poziţia sa socială, prin concepţie şi temperament, autorul *Timpului pierdut* era constrîns, încă de la începutul activităţii sale literare (cu mult anterioare publicării volumului *Les plaisirs et les jours*, după cum arată ineditele nu de mult descoperite), să caute un filon nou, altul decît cel secătuit de Balzac, pentru care natura umană rămăsese cristalizată în tipuri de zgîrciţi, de parveniţi, de ambiţioşi sau de făţarnici, cu deosebirea că în *Comedia umană* această concepţie, proprie clasicismului, se mlădie sub presiunea integrării omului în societatea şi în epoca sa. Proust a considerat că filonul său propriu este subiectivitatea fiecărui individ, natura intimă şi *„nealterată"* de nici un amestec străin, extern, adevărul fiinţei omeneşti, ascuns cu grijă şi de cele mai multe ori mistificat de aparenţe.

Proust a trăit toată viaţa într-un mediu tiranizat de mondenitate, mediul cel mai artificial, mai snob şi mai pervertit de ipocrizie din cîte există. Acest mediu, în graniţele căruia a rămas prizonier, constituia pentru el Universul, adevărata comedie umană, care îi apărea ca un joc perpetuu de mistificare a esenţelor; descoperirea discrepanţei sau chiar a contradicţiei care există între acţiunile oamenilor şi adevărul lor sufletesc a devenit pentru Proust marea lui ambiţie. Prin analiza psihologiei personajelor, el căuta în primul rînd să răstoarne aparenţele şi să dezlege artistul de o obligaţie oneroasă: aceea de a respecta elocvenţa faptelor. Pentru a stinge tensiunea dintre aparenţă şi esenţă, scriitorul nu are la îndemînă decît cercetarea sinceră a subiectivităţii umane, şi în special a celei proprii — singurul teren real de analiză (complicitatea individului cu el însuşi, presimţită la Proust, întîrzie deocamdată să capete relieful pe care i l-a dat existenţialismul).

O dată descoperită, tehnica infidelităţii devine pentru infidel un supliciu perpetuu, deoarece este un permanent

---

[1] *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954, p. 305.

motiv de suspiciune. Gelozia lui Honoré din *Les plaisirs et les jours* începe din pricina propriilor sale incartade, care îi trezesc bănuiala că și iubita sa ar putea să-i ascundă plăceri asemănătoare, gustate în afara legăturii lor. Personajele proustiene se nasc și ele, după același procedeu, din proiecția în afară a unor stări de spirit încercate de autor sau din traducerea unor date obiective într-o ordine pur subiectivă a autorului.

Dar nu numai datorită mediului în care trăia era Proust constrîns să-și îndrepte atenția spre analiza psihologică, singura metodă după părerea lui, în stare să ruineze falsitatea aparențelor. În *Le temps retrouvé*, parcurgînd din nou istoria elaborării vastului său edificiu, se arată convins de predeterminarea biografică a operei de artă: *„Ajunsesem astfel la concluzia că nu sîntem de loc liberi în fața operei de artă, că nu o facem după bunul nostru plac, ci că ea, preexistînd în noi, noi trebuie, pentru că este în același timp necesară și ascunsă, așa cum am face cu o lege a naturii, să o descoperim"*.[1] Această *„lege a naturii"* sale Proust o descoperise în inacțiune; opera lui era în mod fatal circumscrisă la experiența subiectivă a unui temperament extrem de sensibil și anxios, la experiența unui om suferind, țintuit într-o existență sedentară, improprie acțiunii și pentru care intensitatea vieții interioare covîrșea,făcîndu-le să pălească, întîmplările lumii înconjurătoare.

Intentînd un proces realității exterioare, ca fiind numai aparență, și totodată și realismului, prin care înțelegea o descripție fidelă a aparențelor, Proust dădea expresie unicului crez estetic care convenea vocației și manierei sale de a se insera în ansamblul lumii, pornind de la ideea că adevărata realitate se răsfrînge înlăuntru, în sentimentul difuz al contactului cu prezentul și al continuității trecutului: *„Ceea ce noi numim realitate* — spune Proust în *Le temps retrouvé — este un raport între aceste senzații și aceste amintiri care ne înconjoară, pe care-l suprimă o simplă viziune cinematografică, ce se depărtează cu atît mai mult de adevăr, cu cît pretinde că se mărginește la el — raport unic, pe*

---

[1] *Le temps retrouvé*, ed. Pléiade, III, p. 881.

care scriitorul trebuie să-l regăsească pentru ca să închidă pentru totdeauna în fraza sa cei doi termeni diferiţi ai lui“ [1]. Realitatea era, cu alte cuvinte, pentru Proust, simţul intim al omului care trăieşte într-un prezent indefinit, prelungit în două direcţii opuse: spre trecutul pe care nu-l uită şi spre viitorul pe care nu-l cunoaşte.

Venind după epoca de aur a realismului critic şi după teoria hipertrofiată pînă la eroare, conform căreia arta trebuia să fie „*une tranche de vie*“, Proust a simţit demonul polemicii, care este demonul oricărei creaţii, îmboldindu-l să se revolte împotriva unei constrîngeri epigonice. Dar în importanţa acordată de Proust factorului subiectiv ca instrument estetic de cunoaştere se reflectă, de asemeni, în mod inconştient, o stare de spirit istorică.

Ce imagine oferea societatea franceză către sfîrşitul secolului trecut, în momentul în care Proust tînăr făcea ucenicia saloanelor pariziene, risipind, ca un mare senior, timp, bani şi farmec subtil? O imagine prozaică şi deprimantă pentru un estet care căuta să descopere în materia neselectivă a vieţii tiparele nevăzute, dar posibile, ale artei. Fluxul revoluţionar care dăduse secolului cîteva momente mari se retrăsese în matcă, burghezia al cărei dinamism generase personalităţi militante marcante — şi Napoleon era *primus inter pares* — devenise acum o clasă dominantă, mai puţin dornică de acţiune şi de schimbări. După anul prematur al Comunei (în acelaşi timp şi anul în care s-a născut Proust), arena socială devenise mai puţin spectaculoasă, oamenii de afaceri înlăturaseră eroii, în locul „*unchiului*“ venise, după cum spune Marx, „*nepotul*“, care, dezamăgind toate aşteptările, convinsese pe toată lumea că trecuse definitiv vremea „*micilor caporali*“. Împotriva prozaismului şi utilitarismului burghez, împotriva vulgarităţii care se revărsa peste cenuşa marilor ambiţii eroice invadînd viaţa socială, aplatizînd-o, îmbîcsind-o cu o mentalitate pragmatică, despuiată de orice reflex spiritual, au ridicat spada estetismului tocmai copiii acelei burghezii pe care detronata aristocraţie de sînge o învinsese ca şi *Graecia capta* pe învingătorii ei, cu arme mai insidioase. „*Filistinii*“ şi „*băcanii*“ descopereau într-o

[1] *Le temps retrouvé*, III, p. 889.

zi în casa lor onorabilă o odraslă care avea toate șansele să devină rușinea familiei:

Philistins, epiciers,
Alors que vous caressiez
Vos femmes,
Vos femmes,

En sougeant aux petits
Que vos grossiers appétits
Engendrent,
Engendrent,

Vous disiez : ils seront,
Menton rasé, ventre rond,
Notaires,
Notaires.

Mais pour bien vous punir,
Un jour vous voyez venir
Au monde
Au monde.

Des enfants non voulu
Qui deviennent chevelus
Poètes,
Poètes.[1]

Acești *„copii nedoriți"*, dintre care face parte și Proust, disprețuiesc activitatea practică, sînt temperamente contemplative, bolnave de visare, retrase înlăuntru, în *„durata interioară"*, ca unică existență autentică, fascinate de aventurile spiritului, ațîțate de dereglările simțurilor, în care caută o ieșire din viața *normală,* lipsită de orice relief și de orice savoare. Căci este tocmai momentul în care se naște rasa poeților, pe care unul dintre ei i-a numit *„blestemați"*. Formula romanului balzacian începea în mod firesc să nu se mai acorde perfect cu noua stare de spirit pe care o emana condiția societății franceze către sfîrșitul secolului trecut, continuarea ei strictă ducea la un exces de exteriori-

[1] Jean Richepin, *Chanson des cloches de baptêmes.*

tate și la ignorarea adevăratelor probleme de conștiință ale artistului. Subiectivitatea, împinsă în prim-plan cu forța unei reacții legitime împotriva aparențelor de obiectivitate, aduce în artă, ca și în filozofie, noi revelații asupra naturii umane, corespunzînd la un moment dat unei etape necesare în procesul de cunoaștere a omenirii de către ea însăși.

Proust reprezintă din acest punct de vedere un progres natural față de Balzac, a cărui tradiție o reneagă și în același timp o continuă, anticipînd totodată rafinamentul decadent al romanului din secolul nostru. Gaëtan Picon spune că în opera lui Proust: *„Vocea lui Baudelaire și vocea lui Balzac se întîlnesc pentru prima oară, dar într-o splendoare de asfințit, care ne previne că totodată și pentru ultima oară"*. Proust este în același timp *„ultimul dintre marii creatori și pionierul romanului imposibil, organizatorul unor funeralii somptuoase și părintele unei vieți amenințate"*. [1]



Cercetările întreprinse asupra manuscriselor lui Marcel Proust au scos la iveală acum cincisprezece ani existența nebănuită a două opere deplin structurate, pe al căror anonim sacrificiu *În căutarea timpului pierdut* și-a înălțat gloria de capodoperă unică.

Descoperirea romanului *Jean Santeuil*, de aproximativ o mie de pagini (scris probabil între anii 1896 și 1899), și a studiului critic *Contre Sainte-Beuve*, convertit și el pînă la urmă în literatură (scris între 1908 și 1909), scaldă într-o nouă lumină peisajul universului proustian. Cezura care despărțea biografia scriitorului într-o perioadă închinată exclusiv plăcerilor mondene și alta, pe care numai boala l-ar fi constrîns să o consacre literaturii, nu mai funcționează cu aceeași precizie după apariția acestor noi dovezi, iar *În căutarea timpului pierdut* apare mai clar drept rezultatul unui proces de elaborare aproape neîntrerupt și dirijat într-o singură direcție.

Toată activitatea preliminară romanului *În căutarea timpului pierdut*, materializată în două opere pe care, la interval de zece ani, autorul lor le-a considerat eșuate, atestă la

[1] *Histoire des littératures*, III, Pléiade, 1958, p. 1271.

Proust prezența unei active și exigente conștiințe de artist, mult mai timpurie decît credeau numeroșii cercetători, atestă identitatea zonei umane investigate, atestă permanența scopurilor sale estetice care de la început au vizat subminarea tradițiilor realismului.

Proust era un scriitor încă de pe vremea cînd *„ce cher Marcel"*, frecventînd salonul doamnei de Caillavet, trecea drept un dandy cu veleități literare, așa cum erau pe atunci mulți oameni de lume pentru care literatura constituia un exercițiu mai onorabil poate, dar nu mai important, decît cursele de cai sau jocurile de societate. În *Contre Sainte-Beuve,* polemiza neștiut cu această concepție care-l înregimenta în tagma literaților amatori și, reproșîndu-i lui Sainte-Beuve viziunea salonardă asupra literaturii, se gîndea poate chiar la el însuși atunci cînd scria: *„A concepe un scriitor care ar avea din cînd în cînd geniu* pentru ca *să poată duce în restul timpului o viață agreabilă de diletantism monden și literar este tot atît de fals și de naiv ca a-ți închipui un sfînt trăind cea mai înălțătoare viață morală pentru a putea duce în paradis una de plăceri vulgare"* [1]. Și fără îndoială, scriind aceste rînduri, Proust nu l-a vizat numai pe Sainte-Beuve, ci și pe mulți alți contemporani, care, în el personal, prețuiau omul de lume-scriitor, cu alte cuvinte, omul de lume care se ocupă de literatură din plictiseală, cum făceau în acea vreme nenumărați aristocrați, de altfel buni prieteni cu Proust.

Acest tînăr monden, excesiv de amabil și de generos, ascundea în fond un spirit plin de maliție, care recepta în registru ironic agitația deșartă din jur. Iar artistul orgolios din el căuta să desprindă din zgomotul petrecerii *„melodia care în fiecare autor este diferită"* și care-l urmărea *„cu ritmul ei insesizabil și încîntător"*.

Voind să descopere un continent uman necunoscut, Proust s-a izbit în mod inevitabil de marile viziuni social-istorice ale secolului al XIX-lea; a simțit nevoia să polemizeze cu Balzac și cu Sainte-Beuve, după cum a ținut să descopere presimțiri ale *„proustianismului"* în Chateaubriand și Gérard de Nerval și să remarce afinități frățești cu simbolismul lui Baudelaire. Elaborarea propriei sale estetici este în mod

---

[1] *Contre Sainte-Beuve,* p. 225—226.

explicit însoțită de criticarea lui Balzac și de respingerea metodei critice a lui Sainte-Beuve.

Spre Balzac, autorul *Timpului pierdut* și-a întors permanent privirile, judecîndu-l, admonestîndu-l sau lăudîndu-l, făcîndu-i dreptate împotriva lui Sainte-Beuve și certîndu-l pentru că reprezintă *„o putere cam materială“*, pentru că nu a avut intenția să creeze o viziune poetică asupra vieții, ci s-a mulțumit să-i *„semene“*, pentru că *„nu ascunde nimic, spune totul“*, pentru că stilul lui *„nu sugerează, nu reflectă: explică“* etc. Balzac a fost pentru Proust autoritatea literară pe care involuntar o respecta și pe care, deși dorea cu toată puterea să o răstoarne, o considera etalonul cu care trebuia să măsoare ceea ce avea de măsurat. Și cu ingeniozitate îl continua și-l renega, îl apăra ca pe un precursor și-l asedia ca pe un obstacol.

Ideea lui Balzac de a-și relua personajele după încheierea destinului lor romanesc , pentru a întreține impresia unei profunzimi în timp și spațiu și pentru a sugera infinitatea lumii reale, l-a sedus, firește, pe Proust și, poate, l-a călăuzit în propria lui călătorie prin timp. Sainte-Beuve n-a apreciat scînteia genială pe care această idee a adus-o lumii balzaciene, și, ceea ce trezește indignarea lui Proust, chiar a condamnat-o. Or, datorită ei: *„o rază desprinsă din străfundul operei, trecînd pe deasupra unei vieți întregi, poate veni să scalde în licărirea ei melancolică și confuză un anume conac din Dordogne și un anume popas a doi călători“* [1].

În această rază călătorește de-a lungul universului balzacian substanța invizibilă a timpului, evidențiind ceea ce are *„proustian“* viziunea *Comediei umane. În căutarea timpului pierdut* este și ea, la rîndul ei, o *Comedie umană,* în care se agită o vastă galerie de personaje tratate în tentă satirică și realistă, adică balzaciană. Dar între Balzac și Proust s-a interpus o epocă. Obiectul romancierului Balzac este, după cum spune ingratul lui succesor, *„istoria anonimă“*, studiul unor *„caractere istorice așa cum se prezintă ele în afara factorului istoric care le împinge la mărire* , cu alte cuvinte, studiul unor caractere cărora le-au lipsit împrejurările majore pentru a deveni eroii istoriei propriu-zise. Cezarismul, în condițiile epocii post-napoleoniene, provoca

---

[1] *Contre Sainte-Beuve,* p. 219.

traiectorii ambiţioase, de un dinamism spectaculos, dar care erau în mod inevitabil împiedicate să se realizeze pînă la capăt; destinele *„oamenilor mari“* din Balzac se întorc în tragedie sau se împotmolesc în anonimat înainte de a deveni istorice. În schimb, viziunea lui Balzac este socială şi este istorică, deoarece acest burghez care a făcut toată viaţa afaceri falimentare, deşi era un as al speculaţiilor de bursă, identifică în individ interesele, mentalitatea, gusturile şi idealurile nucleului social în interiorul căruia trăieşte ca într-o matrice, făcînd din el *reprezentantul* unei clase. După clasicism, care vede omenirea încremenită în *„tipuri“* eterne, după romanul secolului al XVIII-lea, care prefera să înfăţişeze defecte general omeneşti într-o formă spiritual-moralizatoare, după revolta sentimentală a romantismului împotriva raţionalismului şi prozaismului vieţii burgheze, omenirea apare în *Comedia Umană* desprinsă din *„păienjenişul iluziilor convenţionale“*, cum spune Engels, ca o societate împărţită în clase antagoniste, ca un destin social-istoric al omului.

Pentru Proust, obiectul, ca şi scopul romancierului au suferit o oarecare deplasare. În opera lui nu mai întîlnim atît ambiţia de a face istoria sau de a da cinstit piept cu ea, cît dorinţa de a trage pe sfoară istoria, de a o înşela afectînd indiferenţă faţă de momelile ei. Parvenirea, de pildă, este o obsesie comună lui Balzac şi Proust, dar în timp ce personajele balzaciene luptă deschis, construind o acţiune complicată şi trepidantă pentru a-şi atinge ţelul, personajele lui Proust iau un aer *„dezinteresat“*, aparent străin oricăror calcule meschine. În realitate, chiar ţinta lor este diferită. În timp ce la Balzac este vorba încă de parvenirea economică şi socială, la Proust este vorba de o nouă etapă, de parvenire mondenă, situaţia economică fiind de mult rezolvată. Burghezia nu mai are de cucerit nici averi, nici funcţii în aparatul de stat; ea rîvneşte acum recunoaştere din partea acelei aristocraţii pe care a combătut-o şi cu care vrea nu numai să se împace, ci chiar să se confunde. *„Marea aventură romanescă* — scria despre *A la recherche du temps perdu* Benjamin Crémieux, încă în 1924 —, *marea dramă care se desfăşoară de-a lungul întregii opere şi îi dă sensul social este asedierea lentă, dar irezistibilă* a *«mediului» Guermantes de către burghezii Verdurin sau Legrandin şi chiar de către*

ex-prostituata Odette Swann." [1] Pentru a-și atinge scopurile, aspiranții la parvenire simulează dezinteres tocmai față de țelul lor, făcînd caz tocmai de valorile care-i lasă indiferenți sau aproape, dar care le pot da o aureolă de ființe interesante, nobile, într-un cuvînt, demne de a fi frecventate, a căror societate trebuie dorită, căutată, cucerită. Este ceea ce face Doamna Desroches din *Jean Santeuil.*

Criticînd purtarea lui Rastignac, Proust îi făcea reproșuri romancierului Balzac, neînțelegînd că, în fond, realitatea însăși se schimbase între timp și că, în consecință, Rastignac urmărea pe vremea lui Balzac *alte* scopuri, folosind *alte* mijloace. Proust schimbă mijloacele pentru că descrie o realitate diferită de cea balzaciană (dar nu înțelege că această diferență se produsese pe scară istorică *după* Balzac) și pentru că viziunea sa asupra relațiilor individului cu societatea este diferită de aceea a lui Balzac.

Totuși, rareori se întîlnește în literatură un individ mai acaparat, mai tiranizat de relațiile lui cu societatea ca în Proust. Existența personajelor proustiene este dominată de grija de a-și compune o imagine socială favorabilă, o imagine care să corespundă gusturilor și idealurilor la modă. Neîncetînd să conteste importanța părerilor pe care le au cei din jurul lor și neîncetînd să simuleze fronda menită să măgulească tocmai opiniile pe care aparent le neagă, aceste personaje, de la tinerele fete în floare la Doamna de Guermantes, și de la tînărul Bloch la baronul de Charlus, se străduiesc în egală măsură, deși în maniere diferite, să compună aparențe. În timp ce personajele lui Balzac luptă să-și afirme esența, cele proustiene luptă să și-o mistifice; în timp ce în romanele lui Balzac personajele se dezvăluie în raporturile lor sociale, la Proust, dimpotrivă, orice relații cu semenii falsifică, înlătură autenticitatea individului, care simte imediat nevoia să pară mai bun, mai generos, mai sensibil decît este în realitate. Relațiile sociale constituie pentru Balzac elementul revelator al unei personalități, eroii săi evidențiind *„caractere tipice în împrejurări tipice"*; în opera lui Proust, ceea ce spune și ceea ce face un personaj constituie pentru el tocmai o modalitate de a-și ascunde esența. Caracterul pe care asemenea personaje îl scot în evidență este *netipic* și se mani-

[1] Benjamin Crémieux, *XX siècle*, Gallimard, 1924, p. 55—56.

festă în împrejurări *netipice*, atît pentru el personal, cît și pentru categoria socială pe care o reprezintă. Aceasta nu înseamnă că cititorul rămîne mistificat de aparențe; Proust destramă aparențele, interesat construite, cu ajutorul analizei psihologice, care se desfășoară în raport invers cu comportarea personajelor, și pune accentul pe fațeta intimă, subiectivă. Caracterizînd metoda lui Proust, Benjamin Crémieux scrie în același studiu din 1924: *„Impresionism critic, în consecință, care este într-un anumit sens contrariul spontaneității, așa cum este ea înțeleasă în mod curent. Acest impresionism nu numai că urmărește să regăsească inocența, virginitatea integrală a simțurilor, a nervilor, a creierului, dar mai mult decît atît, conține o critică nemiloasă, o curățire — conștientă sau inconștientă — a felurilor admise de a vedea lucrurile."* [1]

Proust pornea de la constatarea că mijloacele furnizate de Balzac nu sînt în stare să cuprindă întreg adevărul unor relații sociale falsificate de ipocrizie și snobism, nici adevărata esență (căci Proust este un esențialist) a unui individ care gravitează într-o asemenea orbită socială. Mai exact ar fi să spunem că aceste mijloace *deveniseră* insuficiente cu timpul. Așadar subiectivitatea capătă în proza proustiană o funcție gnoseologică revelatorie atît în ceea ce privește regăsirea resurselor nepervertite de contactul individului cu mediul social, cît și în privința identificării adevăratului fond sufletesc al unor personaje.

Romanul *Jean Santeuil*, ca primă schiță a unei opere care se forma sub semnul marilor căutări novatoare, iniția critica balzacianismului în construcția caracterelor, în cultul detaliilor semnificative, al interioarelor care oglindesc personalitatea locatarilor etc. Proustianismul neatingînd aici forma lui desăvîrșită, neexistînd încă sub aspectul lui ermefic închis, artistic, lasă să se întrevadă fibrele țesăturii, unele aspecte din culisele gîndirii estetice care s-au închis pentru cititorul ciclului *A la recherche du temps perdu*. Scriitorul care în *Jean Santeuil* este autorul imaginar al romanului, așa după cum Marcel este autorul *Timpului pierdut*, manifestă pentru Balzac o admirație obsesivă, dar zgîrcită, găsind

---

[1] *XX siècle*, p. 21.

că marele romancier al secolului al XIX-lea este sortit să placă mai mult cititorilor decît *„artiștilor"*, deoarece *„nu prin artă ne tulbură"* el, ci *„ca viața, printr-o mulțime de lucruri rele"*, și de aceea *„îi seamănă"*. Aspirația lui Proust de a *„depăși"* viața creînd o viziune poetică asupra oamenilor și lucrurilor se întrevede încă de pe acum din reproșul indirect adus lui Balzac (care nu ne oferă *„un plaisir très pur"*), ca și din vălul de poezie pe care începe să-l țeasă în jurul personajelor. În ceea ce privește construcția caracterelor, ne oferă o probă aproape didactică de antibalzacianism în comportarea domnului și a doamnei Desroches. Neconcordanța dintre aceste personaje și cadrul lor domestic, care nu reflectă nici gusturile, nici starea lor socială pune de fapt în evidență mutațiile survenite în societatea vremii, ștergerea diferențelor dintre două clase, care, după ce luptaseră în arena socială, nu mai duceau decît un război monden în saloanele pariziene.

Studiul critic *Contre Sainte-Beuve* întreprinde construcția universului din *A la recherche du temps perdu*, plecînd de la critica metodei lui Sainte-Beuve. Numai aparent unghiul de vedere al scriitorului s-a schimbat; în fond, avem de-a face cu aceeași viziune din *Jean Santeuil*, firește evoluată și completată cu noi argumente.

Sainte-Beuve folosea în critică procedeele balzaciene, după cum observa George Călinescu într-un studiu din 1957: *„Sainte-Beuve, renunțînd la invenție și transfigurare, supralicitează* Comedia umană *a lui Balzac. Studiul omului pe clase era în gustul timpului și în nici o contradicție cu preferințele secolului al XVIII-lea. Cu alte imagini, criticul produce pictură olandeză, realistă."* [1] Portretele realiste pe care le compunea criticul, importanța pe care o acorda relației autor-operă îl iritau pe Proust, de aceea l-a și parodiat atît de usturător în opiniile despre artă ale Doamnei de Villeparisis. (Încă în *Jean Santeuil*, ironiza opinii asemănătoare exprimate de un alt personaj, Perrotin.) Fiind convins că artistul nu își dezvăluie esența în relațiile sociale, ci, dimpotrivă, impune în cadrul lor tăcere adevăratului său *eu*, scria: *„această metodă nesocotește ceea ce un contact puțin mai profund cu noi înșine ne învață: că o carte este produsul unui alt* eu

---

[1] G. Călinescu, *Metoda lui Sainte-Beuve*, *Steaua*, nr. 2, 1957 p. 48.

decît cel pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre" [1]. Aceeași constatare care-l făcea să substituie imaginii sociale pe care ne-o prezintă îndeobște oamenii, una intimă și reală, îl îndemna pe Proust să conteste eficacitatea unei metode critice care compune portretul unui artist pornind de la datele biografiei și comportării lui în relațiile sociale. „*Și* — spune el în capitolul închinat *«Metodei lui Sainte-Beuve»* — *pentru că nu a văzut prăpastia care-l desparte pe scriitor de omul de lume, pentru că n-a înțeles că eul scriitorului nu se arată decît în cărțile lui și că el nu arată oamenilor de lume (sau chiar acelor oameni de lume care sînt în societate ceilalți scriitori, care nu redevin scriitori decît în singurătate) decît un om de lume ca și ei, el va inaugura această faimoasă metodă, care, după Taine, Bourget și mulți alții, este gloria lui și care constă în a interoga lacom pentru a înțelege un poet, un scriitor, pe cei care l-au cunoscut, care l-au frecventat, care ar putea să ne spună cum se purta la capitolul femei etc., adică tocmai în toate privințele în care eul veritabil al poetului nu intră în joc."* [2]

În discreditarea acestei metode îi dă sprijin însuși Sainte-Beuve, care s-a înșelat lamentabil în privința artiștilor mari ai vremii lui: Stendhal, Flaubert, Baudelaire. „*Eu nu spun* — scrie Proust — *că tot ceea ce spune el despre Stendhal e fals. Dar, cînd îți aduci aminte pe ce ton entuziast vorbește de nuvelele Doamnei Gasparin sau Töpffer, e clar că, dacă toate operele secolului al XIX-lea ar fi ars în afară de* Les Lundis *și după aceste* Lundis *ar fi trebuit să ne facem o idee despre importanța scriitorilor secolului al XIX-lea, Stendhal ne-ar fi apărut inferior lui Charles de Bernard, lui Vinet, lui Molé, Doamnei de Verdelin, lui Ramond, lui Sénac de Meilhan, lui Vicq d'Azyr, cîtor altora, și destul de indistinct între d'Alton Shée și Jacquemont."* [3]

Aspră și dreaptă e judecata pe care Proust o rostește asupra lui Sainte-Beuve; dar dacă ne amintim complezența cu care Proust însuși judeca scrierile prietenilor săi, aprecierile mai mult decît măgulitoare cu care-l onora pe Robert de Montesquiou, de pildă, ca și pe mulți alții, am putea să rostim

---

[1] *Contre Sainte-Beuve*, p. 137.
[2] *Idem*, p. 143.
[3] *Idem*, p. 139.

și asupra criticului Proust una tot atît de severă. (Era el oare sincer cînd îi scria lui Robert Dreyfus: *„Ah! comme j'aimerais savoir écrire comme Mme Strauss!"*.) Firește, istoria literară nu-i poate ierta lui Sainte-Beuve erorile răsunătoare pe care le-a comis, după cum nici simpla cercetare a biografiei unui scriitor nu poate da criticului sau istoricului literar explicația integrală a personalității sale. Dar metoda lui Sainte-Beuve pune la îndemîna cercetătorului o serie de elemente care pot lămuri cum s-a format un artist, deși sinteza acestor elemente nu răspunde la întrebarea: *de ce* este artist? — dar ce metodă ne-a dat pînă acum această posibilitate? —, în schimb, ne poate face să înțelegem mai bine structura vieții și operei lui, ca și legătura dintre ele. Proust, care contestă existența oricărei comuniuni între biografia unui scriitor și opera lui — ceea ce este totuși o culme! —, se contrazice de altfel destul de vizibil atunci cînd în capitolul *Sainte-Beuve și Balzac* scrie despre cel de-al doilea: *„Nu e locul aici să despart corespondența de romanele lui. Dacă s-a spus de multe ori că personajele erau pentru el ființe reale și că discuta serios dacă cutare partidă era mai bună pentru Domnișoara de Grandlieu, pentru Eugénie Grandet, se poate spune că viața lui era un roman pe care-l construia exact în același mod. Nu exista demarcație între viața reală (aceea care nu este după părerea noastră) și viața romanelor sale (singura adevărată pentru scriitor)"* [1]. Remarcînd *„vulgaritatea"* lui Balzac, care expunea într-o scrisoare adresată surorii lui calculele căsătoriei cu Doamna Hanska, Proust emitea părerea că *„tocmai această vulgaritate este, poate, cauza pregnanței unora din tablourile sale"* [2]. Așadar, Proust însuși nu prea despărțea ceea ce nu poate fi despărțit, omul de operă. Și insistența cu care respingea metoda lui Sainte-Beuve ar trebui mai curînd înțeleasă ca o încercare de a corecta excesele unei metode de cercetare, din ale cărei merite pot decurge multe dezavantaje.



Descoperirea legilor psihologice era pentru Proust suprema ambiție și de aceea s-a arătat neplăcut surprins ori de cîte

---

[1] *Contre Sainte-Beuve*, p. 198.
[2] *Idem*, p. 191.

ori criticii au avansat ideea că privește la *„microscop"* sufletul omenesc pentru a-i smulge *„detaliile"*; era convins că instrumentul său de lucru este *„telescopul"*.

După opinia lui Proust, romancierul care vrea să zugrăvească o frescă a moravurilor n-are decît să studieze legile psihologiei umane. Inevitabil va ajunge să înfățișeze viciile societății: *„Este inutil să studiem moravurile, deoarece le putem deduce din legile psihologice"*[1]. Cel ce vrea să descopere aceste legi nu trebuie să-și caute prea mult modelul, orice om poate fi un bun exemplu, legile psihologice, ca și cele biologice sînt aceleași pentru toți: *„În ceea ce privește caracterul și pasiunile... nu există diferență"*. Caracterul este pentru toți același *„ca plămînii și oasele"*, iar fiziologul, ca să demonstreze *„legile importante ale circulației sîngelui, nu se sinchisește dacă viscerele au fost extrase din corpul unui artist sau al unui negustor"*[2].

Universalitatea acestor legi se manifestă, după Proust, independent de condiția socială și particulară a individului. Mediul social în mijlocul căruia scriitorul a trăit și asupra căruia și-a fixat exclusiv observația prezenta într-adevăr o oarecare uniformitate, vizibilă și în galeria personajelor sale. În mod normal această lume, care pentru Proust era *lumea*, impunea observației legi specifice, valabile în interiorul universului ei special, și chiar scriitorul, care făcea și el parte din această lume, era silit, într-o măsură, să li se conformeze. Așa se face că aceste legi îi apăreau lui Proust sub înfățișarea lor *„universală"*, deși în realitate nu erau decît expresia unei universalități trecute printr-un puternic filtru social. Personajele, ca și pasiunile se repetă în opera lui Proust; Swann seamănă cu Marcel, și dragostea lui Marcel pentru Albertine seamănă cu pasiunea lui Swann pentru Odette, cu aceea a lui Saint-Loup pentru Rachel. Dragostea nu poate fi decît nefericită. Ființa iubită este numai un *pretext* asupra căruia se fixează obsesia îndrăgostitului. Imposibilitatea de a realiza o comuniune cu ființa iubită, de a o cunoaște, de a o stăpîni spiritualicește naște gelozia, aspectul esențial al dragostei. În lumea lui Proust, ipocrizia este arma ofensivă și defensivă a *ființelor iubite*, care se refuză cunoa-

---

[1] *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Pl. I, p. 513.
[2] *Contre-Sainte-Beuve*, p. 306.

șterii; dar cu cît ele se sustrag mai abil unei comuniuni reale, cu atît setea de a le domina și de a le acapara, cel puțin fizic, devine mai nestăpînită. Albertine de-a lungul a două volume este „*prizonieră*". Dragostea îi apare lui Proust drept un eșec perpetuu în raporturile a doi parteneri, dintre care unul tinde să-l încarcereze pe celălalt, iar prizonierul să evadeze. O asemenea dragoste este „*universală*" în interiorul lumii proustiene. Frivolitatea, viciul, neseriozitatea preocupărilor, toate decurgînd, între altele, din inexistența unei activități care să dea un cadru de stabilitate și de gravitate vieții, constituie magma prielnică tuturor trădărilor și înșelăciunilor, în dragoste, în prietenie și, în genere, în raporturile dintre oameni. Excepția ar fi nepotrivită. În asemenea măsură, încît nimeni nu crede în excepții. Swann, după sfîrșitul pasiunii sale funeste pentru Odette, are amoruri „*fericite*"; deși femeile iubite nu-i mai dau motive de gelozie, el imprimă noilor sale dragoste caracterul-tip al pasiunii pentru Odette. Această pasiune l-a marcat definitiv nu numai prin intensitatea, ci și prin caracterul ei de „*universalitate*" în interiorul lumii respective. Scriitorul însuși, deși evocă în cursul romanului existența unor dragoste „*fericite*", nu are niciodată curiozitatea de a descrie o asemenea dragoste, cu atît mai mult cu cît, se știe, popoarele fericite nu au istorie. În cazul particular al lumii pe care o reprezintă Proust, comandamentele esteticii sale funcționează în mod desăvîrșit; aprofundarea legilor psihologice evidențiază moravurile mediului social în interiorul căruia au ele valabilitate.

Opera proustiană este pornită în această direcție încă din variantele ei *Jean Santeuil* și *Contre Sainte-Beuve*. Deși opere distincte față de romanul timpului pierdut și regăsit, atît *Jean Santeuil*, cît și *Împotriva lui Sainte-Beuve* anunță teme, melancolii și neliniști care vor răsuna simfonic abia sub bolțile de catedrală ale capodoperei sale și revelă la Proust o constanță a preocupărilor, care îl îndreptățește pe descoperitorul celor două manuscrise, Bernard de Fallois, să remarce: „*Superioritatea lui Proust față de cei care-l preced vine din faptul că aceștia, scriind mai multe cărți, fac mereu una și aceeași, fără să-și dea seama, pe cînd el, știind, n-a scris decît una. De aceea el s-a slujit de genuri, însă nu li s-a aservit. Poet, nu s-a gîndit niciodată să facă versuri decît ca să se amuze. Romancier, n-a fost, cum sînt toți, mai*

mult sau mai puțin, un arbore de romane. Critic, în sfîrșit, n-a sacrificat niciodată acestei activități activitatea lui esențială. Înainte de orice, Proust este omul unei singure cărți".[1]

Ineditele lui Proust nu aduc nici o revelație, în ciuda unor pagini admirabile, existente mai ales în *Contre Sainte Beuve,* schiță mai apropiată de versiunea definitivă a romanului *A la recherche du temps perdu.* În schimb, ele luminează diversele faze prin care a trecut reflecția filozofică și artistică a lui Proust, reconstituind geologia dramatică a unui neobișnuit continent literar, ivit în zorii secolului nostru. Nenumăratele personaje și situații din *A la recherche...* se întîlnesc aici, sub forma unor embrioane de proustianism, pline de farmec pentru cunoscătorul adevăratului Proust, deși ele n-ar reuși nici pe departe să dea măsura geniului său celui care nu a citit istoria pierderii și regăsirii timpului. Françoise din *Jean Santeuil* prevestește ființa care lunecă grațios între suspiciune și dragoste a Odettei, ducesa de Reveillon *(Jean Santeuil)* și *„contesa"* *(Contre Sainte-Beuve)* sînt primele schițe ale ducesei de Guermantes; Gilberte apare într-o primă încarnare sub numele de Marie Kossichef, sonata lui Vinteuil, sub forma unei tulburătoare fraze muzicale *(Jean Santueil)* etc. Tipologia celor trei variante confirmă limitele observației proustiene, confirmă identitatea materialului care a fost de cîteva ori topit, în retorta artistului pînă a căpătat imaginea definitivă și, în fine, confirmă un lucru de care Proust cel dintîi a fost conștient: că opera lui, oricît de bogată sau de profundă, *nu putea* fi variată; în mod fatal și încă din preistoria ei, această operă era circumscrisă la o experiență biografică petrecută într-un mediu ermetic.

Studiul tipurilor umane are loc în *A la recherche...* ca o regresivă recuperare a lor din trecutul care le-a asimilat. În timp ce eroul din *Jean Santeuil „se îndreaptă* — după cum observă Gaëtan Picon — *spre un viitor pe care nu-l cunoaște, naratorul din* A la recherche... *vorbește, din primele rînduri în numele unui trecut împlinit, pe care va încerca să-l reconstituie"* [2]. Această schimbare de perspectivă constituie una

[1] Prefață la volumul *Contre Sainte-Beuve,* p. 9.

[2] *Histoire des littératures,* Pl. III, p. 1265. Poate că ar fi de amendat observația foarte fină pe care o face Picon, cu ceea ce spune George Poulet în studiul închinat lui Proust din volumul *Mesure de l'instant,* IV, Plon,

din trăsăturile de originalitate ale versiunii definitive. *„De la mişcarea de plecare* — spune tot Picon —, *prezenţa întregului trecut îi dă cărţii profunzimea şi orientarea. Deoarece mişcarea progresivă care este aceea a vieţii a cărei poveste ne este relatată (viaţa care se îndreaptă spre un viitor necunoscut, dorit încetul pe încetul, atins şi depăşit) nu este mişcarea adevărată a operei, care este, dimpotrivă, regresivă, revărsîndu-se dinspre prezent spre trecut, proiectînd în trecut chiar şi acest viitor spre care înaintează viaţa."*[1] În aceste condiţii, principalul instrument de lucru al scriitorului devine memoria, şi anume, după specificarea lui Proust, memoria involuntară. Dar chiar din *Jean Santeuil* concepţia sa asupra rolului memoriei involuntare şi asupra coliziunii dintre o senzaţie prezentă şi o amintire, ca moment decisiv în care se produce saltul din ordinea timpului în aceea atemporală, a artei, începe să se închege. Ireversibilitatea propriului trecut, pe care o va prezenta în *A la recherche*... drept conţinutul necesar al operei unui artist apare deocamdată schiţată, e drept, mai mult paralel cu structura literară a cărţii: *„Se spune că ceea ce a fost în viaţa noastră este ireparabil, că nimic n-ar putea face să nu fi fost. De aceea, deseori asupra vieţii noastre prezente trecutul apasă cu o greutate ineluctabilă. Dar tot din pricina asta în amintirea noastră el este atît de real, este atît de imposibil să fie altceva, atît de neînlocuit. Şi ceea ce mai spun filozofii, că fiecare din micile noastre bucurii din cele mai mărunte evenimente ale acestui trecut, alţii nu le-au simţit ca noi, că noi n-am putut intra în felul lor de a simţi, nici ei în al nostru, această idee, care dă uneori un sentiment de izolare atît de trist celor care se gîndesc la el, nu desăvîrşeşte ea oare caracterul unic care face pentru noi, din amintirile noastre, o operă de artă pe care nici un artist, oricît de mare, n-ar putea să-l imite şi că el poate numai să se mîngîie*

1968 *„Dacă în* A la recherche... *experienţa omului este încheiată în momentul în care începe romanul, cunoaşterea acestei experienţe, semnificaţia pe care o prezintă şi concluzia care poate fi trasă rămîn suspendate pînă la sfîrşit, adică pînă la o ultimă hotărîre, care face din viitor nu numai punctul de plecare al trecutului ci şi punctul din care trecutul dobîndeşte retrospectiv inteligibilitate şi intenţionalitate. Mai mult, această hotărîre este în cazul de faţă aceea de a extrage din existenţa trecută o operă viitoare, aşa încît hotărîrea finală a omului devine punctul iniţial al unui nou roman, punctul de plecare al unui viitor"* (p. 334—335)

[1] *Ibidem.*

cu ideea de a ne fi îndemnat să o contemplăm în noi?" [1] Așadar, deși în *Jean Santeuil* viziunea scriitorului înaintează spre viitor, timpul începe să capete totuși rolul lui artistic, de sculptor, înlăturînd din materialul inform al vieții posibilitățile care nu se vor realiza. Ideea va căpăta forma ei definitivă mai tîrziu. Opera pe care în *Le temps retrouvé* spune că o pregătește și pe care în realitate o și înfăptuise, trebuia să fie în mod necesar transcripția unei experiențe de viață unice, să descrie întruparea ireversibilă a unei existențe singulare dintr-un ocean de posibilități nerealizate: *„Dacă Swann nu mi-ar fi vorbit de Balbec, n-aș fi cunoscut pe Albertine, restaurantul hotelului, pe Guermanți. Dacă aș fi plecat în altă parte, aș fi cunoscut alți oameni, memoria, ca și cărțile, mi s-ar fi umplut de cu totul alte imagini, pe care nici măcar nu pot să mi le închipui și a căror noutate, necunoscută mie, mă fascinează și mă face să regret că nu m-am îndreptat mai degrabă spre ea și că Albertine și plaja din Balbec și Rivebelle și Guermanții nu mi-au rămas pe veci necunoscuți."* [2] Dar trecutul începe încă din ineditele considerate de autor încercări eșuate să dea profunzime prezentului; ciocnirea unei senzații prezente cu o amintire identică declanșează imaginația, transpune scriitorul într-o stare de poetică visare, prin faptul că-i dă sentimentul unei evadări din timp, prezentul reînviind trecutul, trecutul confundîndu-se cu prezentul. De pe acum Proust începe să acorde acestei reverii o valoare superioară vieții reale, începe să o considere *adevărata* viață, deoarece plăcerea pe care o resimte ca pe o degajare din imperiul timpului îl face să creadă că *„adevărata noastră natură ar fi în afara timpului"* și *„nemulțumită de prezent, întristată de trecut"*. [3]

Temperament nervos, extrem de sensibil, plin de o neliniște existențială care se manifestase încă din copilărie, Proust, veșnic *nemulțumit* de prezent și *întristat* de trecut, resimțea, probabil, foarte acut durerea curgerii vieții sau, cum spune chiar el, a vieții *„care ne întristează atît de mult la gîndul că o vom pierde, deși ne pare atît de monotonă"*. Prin fire și prescripție medicală îndepărtat de la acțiune, de la

[1] *Jean Santeuil*, I, p. 185.
[2] *Le Temps retrouvé*, Pl, III, p. 916.
[3] *Jean Santeuil*, II, p. 233.

trăirea vieții spre contemplarea ei, Proust era un mare nefericit (pentru că tot el spune în continuarea citatului de mai sus: *„Dimpotrivă, din momentul acesta, cînd sîntem atît de fericiți, nu ne temem să o pierdem* — viața, n.n. — *și să nu lăsăm nimic în urmă"*), resimțea dureros vidul pe care-l provoacă inactivitatea și pe care căuta să-l compenseze trăind *în imaginație*; tristețea trecerii ireversibile a timpului și a vieții se agrava în cazul lui, luînd proporțiile unei tragice și permanente neliniști, al cărui unic remediu devenea literatura, singura formă de activitate, pe care o poate practica și un bolnav țintuit în pat, singura formă de viață care-i era posibilă. Astfel, datele temperamentului său răvășit de nemulțumirea unui deficit de existență și deprimat de trecerea ei caută o soluție în artă și devin datele unei estetici. Arta devine viața lui Proust, iar viața lui devine artă. André Maurois avea toată dreptatea să scrie că *„subiectul-cheie"* al capodoperei sale este *„metamorfoza unui copil nervos și slab în artist"* [1].

În prefața pe care o pregătea pentru *Contre Sainte-Beuve* scriitorul reia ideile schițate în *Jean Santeuil*, dezvoltîndu-le și, mai ales, amplificînd rezonanța lor poetică. Aici, în spațiul a cîtorva pagini, găsim o pledoarie strînsă pentru memoria involuntară, singura în stare să resuscite trecutul care este mort pentru inteligență. Inteligența poate furniza date, dar nu poate reface atmosfera, gustul, vraja unei clipe prăbușite în prăpastia trecutului. Orele trecute ale vieții noastre, asemeni sufletelor celor morți, se ascund, după credința unei legende populare, într-un obiect material. În vastitatea lumii, hazardul face uneori să întîlnim obiectul în stare să elibereze ora captivă, să degaje din nou farmecul și culoarea ei; alteori, ea rămîne pe veci pierdută, într-un mort ocean de uitare. Astfel, gustul unui biscuit muiat în ceai, resuscitînd o senzație încercată de mult, a făcut să răsară din aroma unei cești de ceai lumea, casa, anotimpurile și florile copilăriei; arborii unei alei, prin atitudinea lor *„pasionată și naivă"*, n-au reușit însă să sugereze decît existența unei taine definitiv pecetluite. Toate experiențele memoriei involuntar declanșate, din care naratorul *Timpului pierdut* a făcut nuclee de poezie risipite de-a lun-

[1] Prefață la romanul *Jean Santeuil*, p. 19.

gul întregii opere, se află grupate la un loc în prefața studiului, ca o expunere anticipată a metodei pe care o va urma ca să re-creeze artistic dialectica vieții, adică metamorfoza perpetuă a prezentului în trecut și a trecutului în timp regăsit. Această încîntătoare argumentație în favoarea memoriei involuntare nu preconizează o metodă artistică total inedită, așa cum pretindea, poate, Proust, dar legenda conservării timpului în obiecte întîmplător risipite în calea destinului nostru împrăștie o vrajă poetică deosebită.

Este reală și verificată puterea unei senzații de a dezmorți din strînsoarea trecutului ființa unei clipe, făcînd-o să mai palpite o dată pentru noi în fulgurația melancolică a amintirii. Senzația prezentă care se suprapune unui tipar uitat face să reînvie nu numai amintirea intelectuală, ci *concretul* acelei clipe. Memoria involuntară colorează astfel afectiv amintirile, poate transpune scriitorul într-o stare de reverie favorabilă evocării trecutului; dar este greu să ne închipuim că tot universul din *A la recherche...* este produsul unor asemenea *„accidente"*. Nici autorul, de altfel, nu a dat crezare pînă la capăt acestei estetici. De nenumărate ori a simțit nevoia să sublinieze caracterul elaborat al construcției și al personajelor sale și chiar să protesteze împotriva interpretărilor care pretindeau că opera lui se desfășoară conform capriciilor memoriei, prolix și dezorganizat. Neîncetînd să atribuie imaginației *„primul loc"* în creația artistică și să o considere drept *„organul care slujește eternitatea"* [1], Proust se dovedește a fi un artist reflexiv, care scrie concomitent romanul și romanul romanului, care practică și teoretizează simultan propria sa metodă, care scrie și se privește pe sine scriind și care, mai ales, se slujește de forța inteligenței pentru a potența adevărul simțirii. Ezitarea între roman și critică, atît de vizibilă în *Jean Santeuil* și *Contre Sainte-Beuve*, pune în lumină nu indecizia între două formule contradictorii (așa cum credea el însuși, de altfel), ci resorturile rămase încă distincte ale unei țesături care va deveni de o admirabilă omogenitate mai tîrziu în ciclul *În căutarea timpului pierdut*. Este evident caracterul *intelectual* al operei proustiene, care se desfășoară nu numai ca o istorie a unei sensibilități excepționale, ci și

---

[1] *Jean Santeuil*, II, p. 233.

ca demers al unei inteligențe active, pătrunse de țelurile și menirea ei. Mai mult decît atît, am putea spune că opera lui este cel puțin în aceeași măsură rodul acestei inteligențe pătrunzătoare pe cît este produsul unei sensibilități exagerate, care, transformîndu-se în artă, căuta să se vindece de ea însăși. Deși nu încetează să facă elogiul memoriei involuntare, al intuiției, al imaginației, care reușesc, după părerea lui, mai bine decît rațiunea să exprime *eul* profund al artistului, Proust ni se revelă permanent ca o inteligență activă și diriguitoare a procesului creator.

În *Le temps retrouvé* scrie: *„Acolo unde viața încercuiește cu ziduri, inteligența străpunge o ieșire, fiindcă, dacă nu există leac pentru o dragoste neîmpărtășită, ieși din constatarea unei dureri fie și numai prin faptul că ai tras din ea consecințele pe care le comportă. Inteligența nu cunoaște aceste situații închise ale vieții."* [1]

Inteligența i-a dat putința de a depăși, transformîndu-le în artă, situațiile închise ale vieții, și prin aceasta, a sugerat bolnavului incurabil care era Proust nu numai formula viețuirii, ceea ce însemna destul de mult, ci chiar secretul supraviețuirii.

---

[1] *Le temps retrouvé*, Pl. III, p. 905.

PATUL LUI PROCUST
ÎNTR-O NOUĂ LECTURĂ

Camil Petrescu este un romancier mai surprinzător decît ne-am obișnuit să credem. O lectură atentă a *Patului lui Procust*, vreau să spun o lectură lipsită de prejudecăți, adecvată pur și simplu sensibilității și inteligenței scriitorului, ne poate dezvălui un autor aproape inedit, nu pentru că explorările critice de pînă acum ar fi sărace sau general-deficitare, ci tocmai pentru că o interpretare din ce în ce mai adîncită este posibilă. În același timp, posteritatea operei, așa cum se întîmplă întotdeauna în cazul literaturii adevărate, începe să facă disocieri care scăpau în mod fatal criticilor integrați în climatul istoric și estetic contemporan autorului. Nimeni nu putea să se gîndească înainte de război, și mult timp chiar după război, că în linearitatea personajelor lui Camil Petrescu sau în neglijența lui de a specula *„o descoperire de ținută balzaciană"* [1], ca Tănase Vasilescu Lumânăraru, stă un germene mai interesant decît o făgăduială împlinită și că *„deficitul"* său în sensul *„creației"* ar putea fi de fapt realizarea unor exigențe diferite.

În mod deliberat, Camil Petrescu nu și-a propus să realizeze *„caractere"*, și cred că intenția sa nu era numai aceea de a face romanul unei drame sentimentale sau romanul unui mediu social, deși *Patul lui Procust* include amîndouă

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 660.

aceste modalități. Scriitorul era un spirit prea riguros ca să nu-și dea seama că existența omenească trebuie să treacă în literatură așa cum își consumă ea flacăra, adică în sînul relațiilor sale cu ceilalți oameni, relații intime, ca și relații publice, mondene, de ierarhie și dependență socială sau economică etc. Totuși, a limita opera de romancier a lui Camil Petrescu la această intenție înseamnă într-adevăr a limita. Adevărata sa ambiție, pe care mulți critici au asimilat-o unei drame a inteligenței (și au aplicat-o în special dramaturgiei sale), scoate dintr-o dată romanul său, și în special *Patul lui Procust*, la lumina unei ere literare noi, era condiției umane.

Romanele lui Camil Petrescu încep întotdeauna[1] cu o dramă intimă, a două personaje, cu o obsesie am putea spune, care tocmai prin caracterul ei de obsesie închide orizontul, reduce, îngustează, constrînge ființa umană la izolare și închistare. Dimpotrivă, finalul dilată excesiv viziunea, suspendînd drama inițială într-un cadru imens atît de disproporționat cu ea, încît caracterul ei derizoriu ne apare nu numai surprinzător, dar și foarte clar. Războiul care a zdruncinat destinul întregii umanități și al fiecărui individ în parte a împins și infidelitatea soției lui Ștefan Gheorghidiu și gelozia lui într-un spațiu mort, într-o zonă în care și-au pierdut nu numai acuitatea, ci și sensul. Îndoiala lui Gheorghidiu, atît de bine descrisă, receptivitatea lui la cele mai imperceptibile simptome ale trădării fac din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* istoria unei drame conjugale, dar în momentul în care grozăvia sîngeroasă a războiului ne deschide altă perspectivă, toată această suferință, irosită din pricina unei femei, devine în vastul univers răscolit de cruzime și de moarte o mică erezie, lipsită de importanță. Un destin mai înalt stăruie asupra existenței noastre, în care eșecul unei căsnicii, cu toată arsura lui, devine infim. Nu și penetrabil.

S-ar putea da, firește, multe explicații, dintre care unele îl traversează și pe Gheorghidiu, disoluției acestei iubiri. Inconstanța feminină, snobismul, adică admirația servilă față de un mediu monden, de oameni superficiali și neserioși, pot explica într-o măsură metamorfoza unei neveste iubitoare

---

[1] Nu ne referim, desigur, la *Un om între oameni*.

într-o ființă mincinoasă și vilă, dar explicația explicațiilor lipsește. Pe fundalul crîncen al războiului, drama intimă a lui Gheorghidiu își pierde importanța, dar nu misterul. Scriitorul, deviind într-o altă serie de evenimente, nu face decît să ne scoată din propria lui obsesie, să ne arunce într-o lume mai vastă și mai grozavă decît micul mediu cancanier al societății bucureștene, nu pentru a lămuri enigma, ci pentru a-i reda proporțiile reale și pentru a ne *situa* în cadrul firesc al existenței omenești, în *lume*. Această mutație nu este simplă trecere de la o scară miniaturală la una universală, ci, în același timp, îmbucare a ceea ce este opac, inexplicabil într-o existență particulară în lipsa de finitudine a devenirii generale. Faptul devine cu totul clar abia în *Patul lui Procust*, roman mai matur decît *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și, în mod mai explicit, roman al situării omului în lume.

Scriitorul, care, în *Ultima noapte de dragoste*..., se putea confunda cu naratorul, își declină aici situația de participant la dramă, dar și pe aceea de *autor* al romanului. Rolul lui se reduce la stimularea mărturiilor celor interesați, care își execută fiecare propria lui partitură.

Romanul este o juxtapunere de confesiuni, care expun fiecare o parte a adevărului — aceea pe care a trăit-o și în modul în care a trăit-o respectivul narator.

Scriitorul, istorisind felul în care a adunat mărturiile, face de fapt romanul romanului, explicîndu-și cu această ocazie concepția asupra genului, dar și asupra artei în general. Cerîndu-i doamnei T., ale cărei pagini constituie prima mărturie, să încerce a scrie, autorul insistă asupra ideii că *„meseria"* și *„meșteșugul"* sînt potrivnice artei. Relatarea sinceră și autentică a unei experiențe de viață, relatare făcută de cineva care este în stare să *„trăiască"* în mod plenar și lucid toate resursele unei întîmplări, devine, după părerea lui, artă. Doamna T., *„frumusețe incertă"*, *„pe muchie de cuțit"*, tocmai pentru că este prea personală, *„de o tulburătoare feminitate"*, îi dă sentimentul că : *„prin refuzul de expresie al acestei femei, care prefera în orele pe care le avea libere numai să citească, sau* «să trăiască», *de altfel liniștit, pentru ea însăși, se pierde un complex de experiență și frumusețe, inutilă în inefabilul ei voit"*. Nereușind să o facă să apară pe scenă, unde e convins că *„ar fi dat o viață neobișnuită rolurilor de femeie adevărată"*,

o decide în schimb să scrie. Dar nu pentru a publica. Oroarea ei de exhibiționism *„fie și psihologic"* este prea mare. În cursul demonstrației, scriitorul folosește ca argument principal autenticitatea resorturilor intime, în care vede esența problemei dincolo de îndemînarea tehnică: *„Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie."* Iar la replica ironică a interlocutoarei: *„Atunci, dacă înțeleg bine, oricine e sincer poate fi scriitor?"*, adaugă *„bogăția lăuntrică"* sau *„înflorirea sensibilității"*, pentru că: *„Doamnă, trebuie să scrie numai acei care au ceva de spus"*.

Scrisorile Doamnei T., *„femeie iubită de toți bărbații"*, dezvăluie un inexplicabil eșec sentimental față de * * *, așa după cum ea însăși reprezintă pentru D. imposibilitatea realizării celei mai tenace și mai nefericite iubiri. Spirit detectiv, scriitorul caută să cunoască personajul bizar care constituie necunoscuta ecuației și îl descoperă în persoana unuia dintre cei mai cunoscuți tineri mondeni ai Bucureștiului, funcționar superior din Ministerul de Externe, aviator și sportman, fiu al bogatului industriaș Tănase Vasilescu Lumînăraru. Împrietenindu-se cu Fred Vasilescu, scriitorul află repede prilejul de a-i face și lui aceeași rugăminte pe care o adresase Doamnei T. O trecătoare banală îi trezește, într-o zi, enigmaticului Don Juan, amintirea unui *„adevărat subiect de roman"*, pe care l-a descoperit întîmplător, datorită acestei femei. Scriitorul profită de ocazie pentru a-i spune: *„Dacă vrei să-mi fii cu adevărat de folos, povestește-mi totul în scris. Mai mult decît întîmplarea însăși, care nu poate fi mai extraordinară, orice ai spune, decît un război, m-ar interesa amănuntele, mai ales cadrul, atmosfera și materialul întîmplării... Firește că nu-ți cer decît o redare, însă e nevoie să fie cît mai amănunțită..."*

Scrisorile doamnei T. și caietele lui Fred Vasilescu examinează — după cum era de așteptat — aceeași dramă din puncte de vedere simetric opuse, feminin și masculin. Fiecare din cei doi parteneri, în cursul întîlnirii lor, au arătat unul altuia aceeași imagine, așa cum ne arată luna, în permanență, aceeași față. Mărturia lor *„dinlăuntru"* ne dă putința să descoperim ceva mai mult decît știe fiecare din ei despre

celălalt. Totuşi, caracterul subiectiv al oricărei mărturii ne condiţionează în mod fatal, menţinîndu-ne în interiorul unei spovedanii *„liminare"*, dar ea însăşi inevitabil limitată de limitele celui care ne face părtaşii inexplicabilelor sale avataruri. Într-o paranteză adresată scriitorului, Fred Vasilescu mărturiseşte că a descoperit în relatarea scrisă un mijloc de a spori înţelegerea propriei sale vieţi: *„Dar văd că iau lucrurile în serios ... Ştii că a început să-mi placă să scriu?... Voi fi păcătuind cumva împotriva gramaticei, probabil că folosesc mereu unele cuvinte, cum mi se spune că fac şi cînd vorbesc, dar altfel nu e greu. Vreau acum să ştii totul. Povestind în scris, retrăieşti din nou aceleaşi întîmplări şi bucurii, întocmai, dar parcă le simţi altfel, apar acum luminate de alt înţeles, care le face şi mai vii, pentru că ştii ce s-a întîmplat în urmă."* Totuşi, caietele sale nu numai că nu lămuresc enigma relaţiior sale cu doamna T., dar o fac şi mai vie. Acest tînăr dandy, care prin confesiunea lui ne arată o faţă mult mai gravă, *„de haiduc tînăr, afemeiat şi gînditor"*, ne pune în faţa unei inexplicabile decizii de a-şi înfrînge dragostea pe care o poartă doamnei T. Fireşte, ipotezele nu lipsesc, dar nici una cu adevărat sugerată de textul lui Fred Vasilescu. Spovedania lui Fred Vasilescu este însă la rîndul ei după sistemul cutiilor care se introduc una într-alta, învelişul unei alte spovedanii, aceasta din urmă înfăţişată sub forma unor scrisori uitate, dar în care se reflectă cu sens schimbat, amplificînd-o, propria lui *„întîmplare atît de plină de durere"*.

În patul profesional al Emiliei, trecătoarea care i-a şi trezit dorinţa de a împărtăşi cuiva trista lui descoperire, Fred Vasilescu a citit scrisorile de dragoste ale poetului Ladima către această semi-prostituată. Scrisorile pe care după aceea le-a sustras posesoarei sînt comentate peste umărul lectorului, de către adresantă şi repuse în contextul lor, de cele mai multe ori ignorat, fals sau incomplet cunoscut de către Ladima. Lectura lor luminează suferinţa intimă a unui mare poet, care a iubit o femeie vulgară şi care s-a sinucis. Citind scrisorile, Fred Vasilescu are nu numai revelaţia unei drame care s-a petrecut lîngă el, în care a şi jucat uneori un rol, fără să ştie, dar constată totdată cu stupefacţie că Emilia, această Emilie care reprezintă pentru el treapta de jos a umanităţii, poate oferi despre sine imagini diferite şi chiar opuse. Insuficienţa ei este totală. Insensibilă,

crudă și rea, incorectă și violentă cu croitoreasa, vulgară în expresii și calculată în *„iubire"*, Emilia este pentru Fred Vasilescu limitrofă cu animalitatea. Incapacitatea de a emana un act spiritual, fie el oricît de elementar, neputința de a deschide ușa dormitorului său altfel decît cu o brutală constatare a unei nevoi fiziologice, o fac într-un anume sens chiar *„dezarmată"*, după opinia lui, în meseria pe care o practică, deoarece *„nu are nici una dintre acele arme ale feminității, menite să mascheze intenții materiale și să coloreze situații delicate"*. În mod deliberat, el o și supune unei experiențe, îngreunîndu-i cu cruzime situația și silind-o *„să fie ea, adevărata ea, aceea care se dă fără nici o justificare sufletească... din mobile cu totul străine iubirii"*. După părerea lui: *„Asta-i Emilia"*. În scrisorile lui Ladima, Emilia este însă *„Emy scumpă"*, numai bunătate și delicatețe, o actriță de talent, este femeia căreia un mare poet îi împărtășește grijile cele mai secrete, suferințele materiale, femeia căreia îi trimite versurile sale tăiate din reviste sau abia materializate din vibrația lor interioară, cerîndu-i părerea, femeia după care își potrivește viața ca după un astru și față de care, chiar la sfîrșit, cînd probabil *„știa"*, simte *„ceea ce simte somnambulul pentru lună"*. Oare pentru această femeie s-a sinucis Ladima, și, în general, pentru o femeie se poate sinucide un poet? — iată întrebarea care și-o pune Fred Vasilescu , și ancheta lui, care nu aduce nici un rezultat concludent, vine să suprapună o enigmă altei enigme, deoarece cutiile conținîndu-se unele pe altele se repetă unele pe altele. Poate că Ladima s-a sinucis din pricina mizeriei materiale la care-l condamnase spiritul său inflexibil. Dar asupra corpului său neînsuflețit s-a găsit o bancnotă de 1 000 de lei, care spulberă ideea că poetul *„nu avea ce mînca"*. Dar dacă bancnota era pusă acolo tocmai cu scopul de a deruta anchetatorii? Sinucigașul a lăsat și o scrisoare adresată doamnei T., în care îi mărturisește o iubire veche și *„neștiută"*, *„iubirea aceasta eterată și otrăvitoare, care astăzi, neînduplecat, îmi apasă țeava ucigașă pe piept"*. Poate că, în mod real, poetul a avut nefericirea de a fi, cum spune G. Călinescu, *„fără noroc în dragoste, iubind o femeie fină și fiind răsplătit cu milă, iubind o femeie plată și rămînînd neînțeles"*. Dar dacă scrisoarea de dragoste adresată doamnei T. are și ea scopul de a șterge urmele *„crimei"* de a fi iubit o femeie ca Emilia? Cu cîteva

zile înainte de a se sinucide, Ladima era *„palid și îi sticleau ochii"* în timp ce îi spunea prietenului său, Cibănoiu: *„Ascultă, Niculae, dacă sînt țărînă din țărînă, dacă am ieșit din haos întîmplător și niciodată nu vom cunoaște o nouă viață, dacă aceasta pe care am trăit-o a fost singura posibilă pentru mine dintr-un miliard de posibilități, și eu mi-am sacrificat-o îndurînd lipsuri cumplite, iubind pe Emilia Răchitaru? Arde pielea pe mine ca o cămașe de foc cînd mă gîndesc că asta ar fi posibil."* După părerea lui Cibănoiu, cei doi prieteni, Penciulescu și Bulgăran, punîndu-i în mînă cîteva articole de un *„ateism blestemat"*, au zdruncinat credința lui Ladima în existența unei ființe supreme și raționale care guvernează existența omenească, au desăvîrșit destrămarea lui și l-au împins la sinucidere.

Dintre toate aceste cauze, care a fost cea reală sau care a cîntărit mai greu în cumpănă? Nu putem ști. Din scrisorile și din mărturiile rămase de la Ladima, nu se poate recompune decît un complex de nefericire, care ar putea reconstitui atmosfera actului, nu și explicația sinuciderii. Să ne aducem mai bine aminte de replica lui Penciulescu (!) din *Jocul ielelor*, în fața trupului neînsuflețit al lui Gelu Ruscanu: *„Nici o sinucidere nu are înțeles și nu poate fi justificată... Cu toate acestea, există sinucideri."*

Cu caietele lui Fred Vasilescu se încheie ciclul celor două drame, care-și răspund una alteia, se întregesc, se definesc și se diferențiază într-un schimb permanent de substanță, căci, pînă la urmă, orice existență omenească, cu variațiuni care pot să-i schimbe valoarea sau sensul, încape totuși într-o schemă comună: naștere, bucurie și suferință, moarte. Și pe bună dreptate pe Fred Vasilescu îl încearcă un fior cosmic citind scrisorile lui Ladima, care punctează cu datele lor propriul său trecut, împletind două fire care se depănau aparent independent: *„...L-am întîlnit iar, dar fără să știu nimic din ceea ce știu azi. Ce ciudat mi se pare să leg, deodată, de viața mea trecută, o altă viață, la întretăiere, la o dată anumită. Știi ce făceai acum un an la data cutare, pentru că viața ta trece, așa ca un fir, și prin data asta. Dar să descoperi că prin aceeași dată, altă viață trece cu firul ei, ți se pare ceva din altă lume..."*

A rămas să ascultăm, în final, punctul de vedere totalizator, al autorului. Or, tocmai acest punct de vedere nu

este *„superior"* mărturiilor parțiale la care am asistat în cursul romanului. Autorul nu *„știe"* mai mult decît au spus personajele. Totalitatea, adică romanul, este *„un dosar de existențe"*, așa cum spunea la început, un dosar alcătuit din depoziții unilaterale și subiective, care se pot corela, confrunta și completa între ele, oferind cititorului, așa cum remarca G. Călinescu, *„o superioară emoție polițistă, emoție ce constă în pretenția de a participa ca cititor la construcția romanului"*. Dar cititorul, reconstruind romanul, reface, așa cum am încercat și eu pînă acum, istoria alcătuirii lui și istoria nefericită a două perechi de îndrăgostiți. Lectura *Patului lui Procust* nu oferă însă, cred, *„o satisfacție asemănătoare"* cu aceea pe care ne-ar da-o cercetarea *„unui voluminos dosar al unui proces criminal"*, deoarece, ceea ce dezamăgește întotdeauna în cel mai pasionant roman polițist este faptul că pînă la urmă ne aflăm în fața unui mister care poate fi dezlegat. În *Patul lui Procust*, enigma rămîne.

Scriitorul nu-și ia dreptul de a explica o dramă pe care nici cei ce au trăit-o nu și-o pot lămuri pînă la capăt. Și, comentînd, în final, iubirea de o neînțeleasă perseverență a doamnei T. pentru omul care o părăsise în mod brutal, o umilise și o jignise, ne aduce aminte că subiectivitatea poate fi și altceva decît automistificare: *„Sufletul omenesc este alcătuit, în afară de instincte, și dintr-o funcție creatoare de iluzii, despre care nu poți să știi cînd devin autosugestii, și orice sinceritate trebuie suspectată numai cu măsură."* Făcînd această observație cu caracter general, scriitorul ne atrage discret luarea-aminte asupra valorii pe care o are în efortul de cunoaștere a unei existențe propria ei subiectivitate (încă o dovadă a proustianismului său) și ne dă totodată cheia în care trebuie descifrate diversele partituri ale romanului. Dar acest mănunchi de mărturisiri își întregește pe deplin sensul numai dacă facem apel la cele două articole date în notă, la subsol, și care, după bănuiala lui Cibănoiu, au desăvîrșit opera destructivă a celor doi prieteni asupra lui Ladima. Aceste două articole, pe care se pare că autorul le-a luat din revistele științifice ale vremii, pun în lumină idei pe care literatura modernă le-a reluat și speculat cu o mare sagacitate. Sir Jeans își expune într-unul din ele opinia că viața omenească este un accident în existența universului, care, de aceea, ne și apare *„îngrozitor"*, tocmai pentru

că *„pare indiferent față de orice fel de viață, la fel cu a noastră"* și pentru că *„pare imposibil să fi putut fi conceput la origine cu intenția de a produce viață..."* (Camus a analizat pe toate fețele ideea *„divorțului"* dintre existența unor ființe raționale și decorul fastuos, dar indiferent al Universului care le conține.) Camil Petrescu, deși are aerul că expediază într-un subsol lipsit de importanță aceste idei ale lui Sir Jeans, le reia *„ca un refren amintitor"*, pentru a face din ele comentariul suferințelor omenești la care eroii săi l-au făcut martor. Și, din nou, ca și în *Ultima noapte de dragoste...*, sfîrșitul romanului suspendă acest zbucium dureros și fără răgaz al cîtorva ființe încleștate într-o luptă strînsă cu ceilalți și cu ele însesi, în vidul imens al unui cosmos de neînțeles — originea și adăpostul tuturor tainelor. Viața și omul s-au născut dintr-o întîmplare sau chiar dintr-o eroare, ceea ce conferă inițial existenței noastre o inadecvare, care se repercutează în toate amănuntele ei, ca o greșeală de calcul. Ar fi trebuit să rostească cuvîntul *absurd* pentru a fi precursorul așteptat. Fred Vasilescu adaugă în post-scriptum o ipoteză asupra morții lui Ladima, care, deși nu reiese din nici o anchetă, ci dintr-un articol despre ipoteza mutaționistă, are toate șansele să fie aceea pe care personal dorește să o împărtășim și noi. Existența unor *„animale care se împiedică în ghearele lor prea lungi"*, a unor *„animale atît de defectuoase și de greșit făcute"*, poate să acrediteze ideea că lumea vie a ieșit *„dintr-o serie de întîmplări greu cenzurate de moarte"*:

„George Demetru Ladima intră cumva și el în vreuna dintre aceste categorii de ființe, aparent desăvîrșite, notate însă prin vreun minus, sau prin vreun adaus, care face viața grea, imposibilă?

Vreau să spun, talentul sau intransigența morală au ceva din surplusurile ridicule, și periculoase, ale unui Rhynchophous, ale unui Macrophtalmes sau ale unui Sophonyophore? Să fie într-adevăr poetul un exemplar sortit să fie fatal și «greu cenzurat de moarte?»."

Părăsind-o pe doamna T., căreia îi încredințează caietele lui Fred Vasilescu, după moartea neașteptată a acestuia, scriitorul este, de altminteri, convins că dezlegarea enigmei pe care ea o caută aici nu se află nicăieri: *„Pe potecile lunecoase ale amănuntelor și ale interpretărilor, va găsi reazăm și o mai adîncită dezlegare? Va afla ceva mai multă împăcare*

decît acea sete, care nu se poate potoli, în vis? De altfel, cînd e un acord aproape unanim asupra relativității spațiale, de ce n-am crede că sistemul de repercutare al cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut. Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea Universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului."

Această frază care a trecut mereu neobservată pecetluiește o concepție. Scriitorul sigilează astfel, nu enigma existenței umane, e, poate, prea mult spus, ci densitatea ei opacă și inepuizabilă. Pentru că oricîte straturi am înlătura, oricîte foi am dezghioca, infinitul este mai întins și mai puternic.



G. Călinescu, deși îl judeca pe Camil Petrescu după criterii care nu i se potrivesc, avea intuiția adevăratei lui semnificații: *„nu este al doilea ori al treilea în literatură, ci unicul, pe un drum lăturalnic, într-o junglă virgină, în care nu intră decît pionierii*".

Proustianismul lui Camil Petrescu, despre care s-a scris tot ce se putea scrie, făcîndu-se și disocierile de rigoare, nu este totuși singurul element sincronic cu un secol care se depărta de Balzac și se îndrepta spre Beckett. Camil Petrescu nu părăsea romanul social, cu critica moravurilor și satira parveniților sau politicienilor lipsiți de scrupule (Tănase Vasilescu Lumânăraru, Nae Gheorghidiu), și analiza cu finețe implicațiile sociale ale unor drame intime, ca aceea a lui Ladima sau Ștefan Gheorghidiu (aspecte asupra cărora critica a insistat în repetate rînduri), dar presimțea, în același timp, interesul veacului nostru pentru cosmos și pentru rolul nou care îi revine omului într-un univers mult mai întins decît îl bănuia. În vastitatea spațiilor moarte care ne înconjoară, existența apare ca o aventură restrînsă și permanent amenințată, o întîmplare care putea să nu aibă loc, o eroare care poate fi îndreptată. Camil Pestrescu a avut revelația pe care ne-o pregăteau în surdină tehnica și știința, deschizîndu-ne orizontul relativității, și a încercat să integreze spațiul nostru sufletesc noului univers einsteinian. Avea aceeași curiozitate în confruntarea condiției noastre umane cu neantul, ca și cu istoria, anticipînd prin aceasta mari zone ale literaturii moderne, saturată de un absurd care

cu siguranță lui Camil Petrescu i s-ar fi părut excesiv, prin virulența cu care destramă ființa rațională, supunînd-o degradării. Dar *„divorțul"* dintre omul rațional și universul inert, indiferent, inadecvat, era în inima romanelor sale ca o amenințare.

Tehnica sa literară era adecvată acestei cerințe fundamentale, conform căreia relativitatea spațiului și a timpului apărea răsfrîntă înăuntru, în universul sufletului omenesc, mărturiile paralele avînd rolul să revele ineficacitatea unui punct de vedere fix și imobil asupra realității, aceeași întîmplare putînd avea ecouri și semnificații diferite pentru participanți sau martori. De aceea, Camil Petrescu nu se temea să *„idealizeze"* sau să ponegrească personajele, toată construcția sa fiind bazată pe ideea că adevărul este în primul rînd concret, parțial, unilateral, și că imaginea obiectivă conține neapărat suportul genuin al subiectivității. Imaginea pe care ne-o dă despre doamna T. este evident retușată de o imaginație eminamente *„masculină"*, care ne dă propria ei versiune asupra feminității, după cum figura Emiliei este simțitor îngroșată de o parțialitate la fel de evidentă. Dar în aceste imagini psihologice este tot atît de interesantă propria lor substanță, cît și filtrul prin care ele sînt trecute și care face parte în aceeași măsură din țesătura artistică.

Dacă îi aplicăm lui Camil Petrescu criteriul creației de *„tipuri"*, va trebui, desigur, să recunoaștem că personajele sînt *„schematice"*. Dar nu cred că trebuie să-i aplicăm lui Camil Petrescu acest criteriu ; fiecare carte ar trebui să fie citită mai întîi în sensul ambițiilor scriitorul respectiv, înțeleasă în intențiile sale estetice, și numai după aceea amendată, fie în raport cu valabilitatea acestor intenții, fie în raport cu realizarea lor. În cazul de față, nu avem de-a face cu un creator de tipuri, ceea ce nici nu intra în vederile scriitorului, ci cu un creator de viziuni subiective, părtinitoare, care, confruntîndu-se între ele, zămislesc imaginea unui adevăr complex, contradictoriu și în permanentă erupție ca un vulcan activ.

Camil Petrescu socotea rigoarea și luciditatea drept condițiile primordiale ale oricărei analize: *„cîtă luciditate, atîta dramă"*, formulă prin care înțelegea sau mai degrabă reclama un efort de auto-demistificare și de trăire conștientă. Relativitatea stărilor de spirit, ca și aceea a semnificației

psihologice sau faptice, era pentru el, la rîndul ei, relativă, pluralitatea explicațiilor sau a punctelor de vedere fiind nu negare a realității obiective, ci recunoaștere a resurselor ei infinite.

Camil Petrescu a reușit să creeze un tip de roman care solicită din partea cititorului o lectură activă, o participare la iluzia elaborării lui — pentru că *Patul lui Procust* este efectiv o problemă care se cere dezlegată atît prin construcția lui, cît și prin acuitatea umană, susținută de reacții evanescente, dar ireversibile, așa cum este iubirea nefericită a ui Fred Vasilescu și a doamnei T., care se hrănește din semne efemere, nesigure și contradictorii, înregistrate însă cu precizia unor plăci ultrasensibile. Cu o intuiție sigură, a dat colaborării dintre scriitor și cititor o nouă șansă, renunțînd la un punct de vedere *„explicit"*, care, deși se află în structura cărții, trebuie descoperit, ghicit, refăcut și atribuit autorului, pentru că el nu rezultă din *text*, ci din *cercetare*. Romanul modern de astăzi a adus în prim-plan autenticitatea *„documentară"* a mărturiei, multiplicitatea punctelor de vedere posibile și a estompat rolul scriitorului demiurg îndărătul unui joc al posibilităților și fațetelor realității, într-un cuvînt, a actualizat viziunea lui Camil Petrescu. Poate că totuși el a strănutat primul în Țara Românească...

M. BLECHER: DELIR ESENȚIAL

În alte literaturi, un scriitor ca M. Blecher (1909—1938) ar fi fost de mult redescoperit și reeditat, de mult și-ar fi luat locul cuvenit pe cerul inexorabil al sensibilității moderne, pe care, după cel de-al doilea război mondial, s-au aprins nu numai constelații noi, ci au început să ardă cu o mare putere cîteva astre a căror apariție trecuse la vremea lor fie neobservată, fie neînțeleasă în adevărata ei semnificație: Robert Musil, Heimito von Doderer, Hermann Broch, Bruno Schulz și, firește, mai presus de toți, Franz Kafka, al cărui incomparabil destin începe abia după ce istoria copiază himerele fanteziei sale pînă într-atît încît face din el profetul tuturor dezastrelor noastre.

M. Blecher nu este însă nici editat, nici reeditat. De treizeci de ani un manuscris complet elaborat așteptată în sertarele pios ordonate ale lui Sașa Pană să vadă lumina tiparului, în timp ce volumașul de versuri *Corp transparent* (500 de exemplare apărute în 1934 la editura Bibliofila) și cele două cărți de proză: *Întîmplări în irealitatea imediată* (Vremea, 1935) și *Inimi cicatrizate* (Alcalay & Co, 1936) au devenit practic intruvabile.

Din cînd în cînd, Sașa Pană, cu discreția, dar și cu pasiunea care-l caracterizează, încearcă să reia firul discuției, întrerupt o dată cu dispariția Editurii Fundațiilor Regale, care acceptase în principiu să publice ultima carte a lui

M. Blecher. N-a reușit nici pînă azi și imaginea întregului poate fi anevoie reconstituită din fragmentele apărute sporadic și la distanțe astrale de timp între 1947 *(Orizont, Revista literară)* și 1968 *(Viața românească)*. E dificil probabil să ne închipuim că avem și noi precursori dacă Apusul nu ni-i revelă ca, de pildă, pe Eugen Ionescu.

Opera lui M. Blecher, scriitor singular și izolat, dar comunicînd în mod semnificativ cu confrați ca Geo Bogza, Sașa Pană, Mihail Sebastian, și-ar putea căpăta locul cuvenit în geneza unei conștiințe moderne dacă originalitatea efortului său demistificator ar fi în sfîrșit receptată în adevărata ei lumină.

Unele încercări în această direcție s-au și făcut. Revista *Ateneu* din Bacău, probabil ca o curtoazie față de orașul vecin, Romanul lui Blecher, și-a deschis paginile cu mai multă înțelegere memoriei acestui scriitor care, dacă n-ar fi fost urmărit cu atîta înverșunare de o soartă nedreaptă, nu ar fi avut astăzi mai mult de șaizeci de ani. Aici a publicat Sașa Pană, prietenul și legatarul moștenirii literare a lui Blecher, fragmente inedite din *Vizuina luminată*, traducerea poeziei publicate de Breton în *Le surréalisme au service de la révolution, L'inéxtricable position* (în românește, sub titlul: *Poziție de nedescîlcit)*, amintiri personale și o scurtă, dar interesantă corespondență din vara anului 1934 (nr 12 [41], decembrie, 1967). C. Isac îi dedică de asemenea o *Fișă de istorie literară* în numărul (6 [23], iunie, 1966).

Două sînt însă contribuțiile mai importante care au marcat reluarea discuției asupra cazului Blecher. Una aparține lui Ov. S. Crohmălniceanu, care a remarcat primul rezonanța nouă pe care o ia opera lui Blecher astăzi, într-un articol publicat în *Contemporanul* (nr. 30, din 29 VII/1966) și devenit un capitol din cartea *Literatura română între cele două războaie mondiale.*

Pe bună dreptate Ov. S. Crohmălniceanu îl integrează pe Blecher unei familii de spirite al cărei reprezentant principal a fost Franz Kafka. Dar, firește, această referință este numai un halo, în care nuanțele se cer abia clarificate. Între *„realismul fantastic“* al lui Kafka, Bruno Schulz sau Robert Walser, citați de Ov. S. Crohmălniceanu, și experiența pe

care, în felul său, o întreprinde Blecher, se întind marile spații de claritate și penumbră existente între planetele aceluiași sistem solar.

Cealaltă contribuție aparține lui Dinu Pillat, care, prefațînd un fragment din *Vizuina luminată (Viața românească*, nr. 9/1968), face totodată o pertinentă analiză a vieții și operei lui Blecher. Studiul intitulat *M. Blecher* a fost inclus în volumul *Mozaic istorico-literar — Secolul XX*.

Opera lui Blecher se cere în primul rînd judecată în totalitatea ei, deși ultimul manuscris nu este încă în întregime publicat. Numai întregul ne poate da sensul real al mișcării sale sufletești, capabilă să pună în funcțiune o estetică a amintirii și a confesiunii, proiectată pe fondul dramatic al condiției umane, demnă de mari eroi ai subiectivității moderne. De la *Corp transparent* la *Vizuina luminată*, Blecher este analistul unei obsesii, al unui *„prizonierat"*, pe care-l numește *„bizara aventură de a fi om"*. Cine nu trece mai departe cu lectura de romanul *Inimii cicatrizate*, ultima carte care a văzut lumina tiparului, poate avea impresia că vîna fabuloaselor întîmplări petrecute într-o irealitate imediată s-a rătăcit într-o efuziune de obiectivitate ușor aplatizantă și că, *„un jurnal clinic"*, lipsit de *„subtextul simbolic și dimensiunea spirituală a* Muntelui vrăjit" [1], continuă obișnuința de a fi scriitor, nu și investigația extraordinară a solitarului disperat. Căci, fără a fi neinteresant, romanul *Inimi cicatrizate* [2] înscrie o mică abatere de la tonalitatea atît de originală a scrisului lui Blecher, care are ceva esențial de spus mai ales atunci cînd vorbește la persoana întîi.

---

[1] Ov. S. Crohmălniceanum, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, p. 547.

[2] Critica vremii îl considera aproape în unanimitate o producție mai *„matură"* și mai bine *„organizată"* decît *Întîmplări în irealitatea imediată*. Acestei prejudecăți îi cădea victimă și M. Sebastian, care, în cronica din *Reporter* (nr. 3, 17 ianuarie 1937), considera romanul *Inimi cicatrizate* drept consacrarea lui Blecher ca scriitor, deoarece exprima trecerea de la *„orizontul unui jurnal intim"* la o operă obiectivă *„de observație organizată"*. Ceea ce e profund fals. Numai un adevărat artist știe ce să facă atît cu observația asupra propriei sale vieți, cît și cu observația asupra unui material *„obiectiv"*.

Tonul adevăratului Blecher are un sunet special, care, asemeni celebrei fraze cu care începe *În căutarea timpului pierdut*, — *„Longtemps, je me suis couché de bonne heure“* — imprimă întregii cărţi ritmul ei poetic interior. *Întîmplări în irealitatea imediată* începe, astfel, cu o frază care ritmează un motiv esenţial şi care ne aruncă de la început într-o stranie aventură: *„Cînd privesc mult timp un punct fix pe perete, mi se întîmplă cîteodată să nu mai ştiu nici cine sînt, nici unde mă aflu“*. La fel, *Vizuina luminată*. Iată primul paragraf al acestui *Jurnal de sanatoriu*, care prinde în plasa unui stil cu tonalitate depresivă nu numai dramele frecvente ale unui spital, ci însăşi depănarea existenţei omeneşti: *„Tot ce scriu a fost cîndva viaţă adevărată. Şi totuşi, cînd mă gîndesc la fiecare clipă care a trecut în parte şi caut s-o revăd, s-o reconstitui, adică să-i regăsesc anumita ei lumină şi anumita ei tristeţă sau bucurie, impresia care renaşte este înainte de toate aceia a efemerităţii vieţii care se scurge şi apoi aceia a lipsei totale de importanţă cu care se integrează aceste clipe în ceea ce numim, cu un singur cuvînt, existenţa unui om. S-ar zice că amintirile în memorie se decolorează exact ca şi acelea pe care le păstrăm în sertare.“* [1]

Atmosfera proprie scrisului lui Blecher este confesiunea directă, care a început în *Corp transparent*:

E un cer fără culoare fără miros fără carne
Peste paşii mei fără importanţă
Cu ochii închişi umblu într-o cutie albă
Şi oricît m-aş căzni să înţeleg ceva
Ciocane grele-n cap îmi sparg orice gînd.

Opera sa esenţială este aceea a unui poet care vorbeşte, ca Maldoror, în proză.

Evocarea copilăriei şi adolescenţei sub titlul pretenţios *Întîmplări în irealitatea imediată*, pe care în traducerea franţuzească voia, după mărturia lui Saşa Pană, să-l schimbe în *Corp transparent* (ceea ce confirmă unitatea organică a operei lui Blecher), nu seamănă cu nimic din ceea ce ne-a spus literatura despre primele impresii ale acordării omului cu lumea. Pentru că aici asistăm mai degrabă la declanşarea şi adîncirea unui dezacord.

---

[1] *„Vizuina luminată“*, mss. aflat în posesia lui Saşa Pană.

Toată opera lui Proust a ieșit din ceașca de ceai care i-a dat revelația regăsirii unui timp de mult pierdut, a regăsirii lui involuntare, dar concrete, prin intermediul unei inerente neliniști existențiale, spre deosebire de amintirea voluntară, provocată, oarecum mecanică, a romanticilor. Și pentru Blecher punctul de plecare este o revelație, o experiență involuntară, care-i provoacă o tulburare existențială, desprinzîndu-l brusc din circuitul obișnuit de percepție a vieții. Ceașca lui de ceai este *„punctul fix"* privit îndelung, care îl face să uite cine este și unde se află, să scape temporar din carcera propriei sale persoane, să sară peste propria lui umbră, să se privească pe sine *din afară*. Ieșind din propria lui identitate ca dintr-o coajă uscată și nefolositoare, eroul *Întîmplărilor în irealitatea imediată* se trezește dintr-o dată într-o realitate nouă, de stringență și tensiune, care îl face să se agite și să se revolte *„mai puternic și mai elementar decît în viața cotidiană"* pentru a găsi răspuns întrebării teribile: *„Cine anume sînt?"* În această nouă realitate, *„totul imploră o soluție"* într-o tensiune neslăbită, pentru că orice paleativ, orice răspuns ocolit, valabil în viața de toate zilele, este aici imposibil. Răspunsul depinde de o *„luciditate mai profundă și mai esențială decît a creierului"* și nimic nu poate înlocui rezolvarea care nu vine și care, în viața de toate zilele, pentru a putea trăi, ne prefacem a o cunoaște. Din această excursie într-un spațiu necunoscut, naratorul *Întîmplărilor...* se întoarce în propria lui identitate și în propria lui odaie, regăsindu-le pe amîndouă, prin contrast, mai evidente și mai clare: *„...niciodată și în nici o împrejurare nu mi se pare mai evident, decît în acele momente, că fiecare obiect trebuie să ocupe locul pe care îl ocupă și că eu trebuie să fiu cel care sînt"* [1]. Văzută global, experiența se prezintă astfel: *„Un picior al meduzei care s-a întins peste măsură și a căutat exasperat prin valuri pînă ce într-un sfîrșit a revenit sub gelatina ventuzei"* [2]. Metafora definește implicit caracterul experienței lui Blecher și ritmul ascuns care este alternant, al personalității, ca și al operei sale: necontenită evadare *în afară* și întoarcere între frontierele naturale și iremediabile ale identității sale.

---

[1] *Întîmplări...*, p. 9.
[2] *Idem.*

Stilul insesizabil persuasiv al lui Blecher se va aplica incontinuu propriei sale substanțe biografice cu intenția de a reduce opacitatea, de a străpunge *„prizonieratul"* existenței, de a realiza ceea ce este desigur imposibil, dar în orice caz fascinant, o transparență a materiei, de a practica o spărtură în zidul lumii, în *„materia brută"* care ne înconjoară ca o *„apă cu valurile împietrite"*, sufocîndu-ne în propria noastră pastă telurică, în *„gelatina ventuzei"*.

Revelația posibilei despărțiri de sine însuși, care se produce în timp ce privește îndelung un *„punct fix"*, are totodată asupra naratorului, ca și în cazul lui Proust, puterea de a-i restitui nu numai amintirea, ci atmosfera uitată a copilăriei, care nu este altceva decît începutul ritmului alternativ al meduzei, între tensiunea valului și propria ei imanență: *„Ea singură îmi mai reamintește ceva din misterul și farmecul puțin trist al* «crizelor» *mele din copilărie.*

Numai în această dispariție subită a identității regăsesc căderile mele în spațiile blestemate de odinioară și numai în clipele de imediată luciditate ce urmează revenirii la suprafață, lumea îmi apare în atmosfera aceia neobișnuită de inutilitate și desuetudine, ce se forma în jurul meu cînd halucinantele mele transe isprăveau să mă doboare." [1]

„Crizele" de care naratorul suferea în copilărie sînt diagnosticate, de un doctor cu fizionomie de șoricel, drept *paludism* și tratate cu chinină. Aceste crize sînt însă provocate de un decor real, exterior, de adevărate *„capcane invizibile"*, întru nimic deosebite de alte locuri din oraș, întotdeauna aceleași, care răstoarnă, imediat ce copilul pătrunde într-un asemenea *„spațiu blestemat"*, perspectiva inserției lui în lume. O poiană din capătul parcului — *„Nu exista loc în lume mai trist și mai părăsit"* — este un asemenea spațiu. De reținut: *„aerul încins de soare"*, *„tufișurile prăfuite"*, *„desăvîrșita solitudine subliniată de ecourile trompetelor de la regiment"*, adică tot ceea ce abandonul provincial lasă să transpară din insuficiența și precaritatea eforturilor omenești. Această poiană sterilizată de un soare torid smulge copilul din senzația binefăcătoare a unui loc necesar pe care-l ocupă în angrenajul vieții: *„Plutea o senzație bizară de inutilitate în poiana aceia care exista* «*undeva în lume*», *undeva unde eu însumi*

---

[1] *Întîmplări...*, p. 10.

nimerisem fără rost, într-o oarecare după-amiază de vară, ce n-avea nici ea vreun sens. O după-amiază ce se rătăcise haotic în căldura soarelui, printre niște tufișuri ancorate în spațiu « undeva în lume ». Atunci simțeam mai profund și mai dureros că n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decît să hoinăresc prin parcuri, — prin poene prăfuite și arse de soare, pustii și sălbatece." [1]

Schimbarea de perspectivă are loc aici ca într-un film. De la o imagine de prim-plan, cu ajutorul unui panoramic, trecem la o altă scară, scara *lumii*. Locul acțiunii nu mai este centrul acțiunii, ci un loc *undeva în lume*, un loc privit din afară și de sus, din cosmos, devenind astfel în proporțiile vaste ale universului ceea ce este un mușuroi de furnici pe suprafața unei cîmpii. Timpul nu mai are precizia lui riguroasă, ci a devenit *o după-amiază ce se rătăcise haotic în căldura soarelui*, iar eroul însuși nu mai este eroul acțiunii, și anume al unei acțiuni necesare sau măcar definite, ci o ființă care nu are *nimic de făcut în această lume*. Conștiința unei necesități interioare care determină acțiunile și cursul vieții noastre s-a dizolvat sub raza unei priviri reci și străine.

Într-o baracă de bîlci, prost luminată și lipsită de acoperiș, reprezentația care are „*un aspect improvizat și nesigur*" se șterge în fața spectacolului enorm al cerului înstelat. Micul grup familial, pînă atunci unit de interese precise, ca de pildă obținerea unui preț colectiv redus, își pierde deodată înțelesul și caracterul: „*Eram pierduți într-o barcă de bîlci, rătăciți din haosul nopții în punctul spațial infim al unei planete.*"[2]

Copilul are capacitatea de a trece pragul și de a se situa *în afara* lumii ca și în conștiințe străine. El devine rănitul pe care-l contemplă, la un moment dat, din mijlocul mulțimii atrase de un accident de circulație, tot el trece pe nesimțite din sala de cinematograf pe ecran, unde se reazemă de balustrada teraselor italiene pe care evoluează patetic Francisca Bertini. Noaptea, terorizat de diversitatea formelor infinite ale materiei, urmărește în gînd „*lanțul tuturor umbrelor de pe pămînt*" și cu o putere miraculoasă și suverană, umbrele vapoarelor „*ca niște tristeți ce vin și trec, lunecînd*

[1] *Întîmplări...*, p. 11—12.
[2] *Idem*, p. 73.

peste spume", umbrele păsărilor care zboară și pînă și „*umbra solitară, pierdută undeva în spațiu, a rotundei noastre planete"*.

Aceste subite răsturnări de perspectivă conferă eroului posibilitatea de a se situa în afara vieții obișnuite, care se pierde în depărtare, în afara propriei conștiințe, care capătă însușirea de a se scruta pe sine, nu așa cum se întîmplă în mod obișnuit, din interior, ci dintr-o perspectivă străină, exterioară. Ruptura înlătură orice elemente subiective, și copilul se privește pe sine cu detașarea cu care ar privi o ființă cu totul necunoscută și oarecum din alt regn, din altă lume. Într-o zi, descoperă întîmplător în vitrina unei barăci de bîlci propria lui fotografie. Imediat conștiința lui evadează îndărătul vitrinei, „*în locul celui ce se uita neclintit la mine de pe carton"*. Și toată viața lui adevărată îi apare dintr-o dată „*indiferentă și fără însemnătate, așa cum persoanei vii de dincoace de sticlă îi apăreau absurde călătoriile prin orașe necunoscute ale eu-lui fotografic"* [1].

Crizele provocate de o boală organică sau numai de răul de a fi, care dau copilului o percepție inedită tocmai pentru că-l rup de propria lui identitate și de matricea unui mediu familiar, răvășesc cu aceeași violență obiectele și camerele. Cuprinse de o „*adevărată frenezie de libertate"*, obiectele pierd semnificația lor obișnuită, uzată de intimitatea în care trăiesc cu omul și încep să ducă o existență proprie, pierd caracterul lor de ustensile și devin forme în sine, modificînd astfel relația lor obișnuită cu omul. Camerele pierd caracterul lor de ambianță intimă și reintră „*repede"* în vechiul lor aspect numai dacă se aude zgomot de pași. Crizele care cuprind deopotrivă eroul și lucrurile ne transpun sistematic în aventura stranie a unei conștiințe care a pierdut orice afinitate factice cu mentalitatea și civilizația umană, și care are aerul că descinde în mijlocul oamenilor de pe o planetă necunoscută, unde tot ceea ce are sens și importanță pentru noi este notat cu semn schimbat.

Eroul și lumea priviți *din afară*, din perspectiva cosmosului, se conjugă în aceeași infinită nostalgie, care nu mai poate fi luată drept efectul unor simptome maladive, căci o dată cu copilăria „*crizele"* dispar, în timp ce sentimen-

---

[1] *Întîmplări...*, p. 77.

peste spume", umbrele păsărilor care zboară și pînă și *„umbra solitară, pierdută undeva în spațiu, a rotundei noastre planete*".

Aceste subite răsturnări de perspectivă conferă eroului posibilitatea de a se situa în afara vieții obișnuite, care se pierde în depărtare, în afara propriei conștiințe, care capătă însușirea de a se scruta pe sine, nu așa cum se întîmplă în mod obișnuit, din interior, ci dintr-o perspectivă străină, exterioară. Ruptura înlătură orice elemente subiective, și copilul se privește pe sine cu detașarea cu care ar privi o ființă cu totul necunoscută și oarecum din alt regn, din altă lume. Într-o zi, descoperă întîmplător în vitrina unei barăci de bîlci propria lui fotografie. Imediat conștiința lui evadează îndărătul vitrinei, *„în locul celui ce se uita neclintit la mine de pe carton*". Și toată viața lui adevărată îi apare dintr-o dată *„indiferentă și fără însemnătate, așa cum persoanei vii de dincoace de sticlă îi apăreau absurde călătoriile prin orașe necunoscute ale eu-lui fotografic*" [1].

Crizele provocate de o boală organică sau numai de răul de a fi, care dau copilului o percepție inedită tocmai pentru că-l rup de propria lui identitate și de matricea unui mediu familiar, răvășesc cu aceeași violență obiectele și camerele. Cuprinse de o *„adevărată frenezie de libertate*", obiectele pierd semnificația lor obișnuită, uzată de intimitatea în care trăiesc cu omul și încep să ducă o existență proprie, pierd caracterul lor de ustensile și devin forme în sine, modificînd astfel relația lor obișnuită cu omul. Camerele pierd caracterul lor de ambianță intimă și reintră *„repede*" în vechiul lor aspect numai dacă se aude zgomot de pași. Crizele care cuprind deopotrivă eroul și lucrurile ne transpun sistematic în aventura stranie a unei conștiințe care a pierdut orice afinitate factice cu mentalitatea și civilizația umană, și care are aerul că descinde în mijlocul oamenilor de pe o planetă necunoscută, unde tot ceea ce are sens și importanță pentru noi este notat cu semn schimbat.

Eroul și lumea priviți *din afară*, din perspectiva cosmosului, se conjugă în aceeași infinită nostalgie, care nu mai poate fi luată drept efectul unor simptome maladive, căci o dată cu copilăria *„crizele*" dispar, în timp ce sentimen-

---

[1] *Întîmplări...*, p. 77.

tul profundei inutilităţi a lumii şi-a omului, inutilitate întrevăzută uneori îndărătul cortinei, rămîne un fel de *„stare naturală"*, pe fondul căreia se petrec toate experienţele de mai tîrziu ale scriitorului, toate tentativele de explorare ale meduzei prin valuri.

Inventînd mereu unghiuri noi de vedere, multiplicînd experienţele revelatorii, scriitorul nu face altceva decît să-şi încerce uneltele observaţiei, ale neliniştei şi ale percepţiei existenţiale pentru a descoperi noi posibilităţi de sesizare a realităţii, asupra căreia rutina şi pragmatismul vieţii cotidiene nu ne pot da decît o imagine falsă şi inevitabil mărginită. Salturile în afara lumii sau în afara propriei sale conştiinţe continuă să rămînă asemenea momente de ruptură, în care faţa lucrurilor apare spălată de zgura familiarităţii şi a obişnuinţei. Orice distanţare naturală sau forţată are în principiu puterea de a răsturna viziunea obişnuită care ascunde sub un strat de indiferenţă şi cenuşă faţa lumii. În *Inimi cicatrizate*, suferinţa face din bolnavi asemenea spectatori privilegiaţi pentru care spectacolul vieţii nu mai are aceeaşi pondere şi semnificaţie ca pentru actorii lui: *„Cînd cineva a fost o dată scos din viaţă şi a avut timpul şi calmul necesar ca să-şi puie o singură întrebare esenţială cu privire la dînsa — una singură — rămîne otrăvit pentru totdeauna... Desigur, lumea continuă să existe, dar cineva a şters cu un burete de pe lucruri importanţa lor..."* [1]

Importanţa unui asemenea punct de vedere, din afară, este confirmată de caracterul de spectacol al lumii. O paradă fastuoasă de imagini vine să sporească experienţa contactului cu diversitatea vieţii. Unul dintre cele mai răscolitoare aspecte ale vieţii, pe lîngă aerul dezolant, banal, fad şi desuet ca un tîrg de provincie devastat de soare, este artificialitatea şi propria ei contrafacere. Lumea este *„supusă celor mai teatrale efecte şi obligată în fiecare seară să prezinte un apus de soare corect"*. În bîlciuri şi în panopticum, apare cu cea mai mare evidenţă caracterul teatral al lumii, deoarece personajele de ceară sînt singurul lucru autentic: ele singure au curajul să falsifice viaţa în mod evident. Scriitorul are o preferinţă deosebită pentru *„tot ce este imitat"*, florile artificiale, coroanele mortuare, statuile ieftine din bîlciuri, Isuşii

---

[1] *Inimi cicatrizate*, p. 136.

în mărime naturală din bisericile catolice invadate de parfumul *„lugubru"* al crinilor, de roșul sangvin al vitraliilor și de acordurile triste ale orgii, pentru că toate acestea *„au emigrat în viață din panopticum"*. În panorama de bîlci el regăsește *„locul comun al tuturor acestor nostalgii răspîndite în lume, care adunate la un loc formează însăși esența ei"*. Falsificarea vieții, ostentativa ei contrafacere este o *„nostalgie răspîndită în lume"*, care dă expresie unei cerințe omenești imperioase, nevoii de a exagera, de a îngroșa drama condiției noastre. În această ordine de idei, figurile de panoptic aveau pentru copilul *Întîmplărilor*... o tristețe nespusă, iar *„Uniforma ciuruită de gloanțe și pătată de sînge a vreunui arhiduce austriac, cu figura galbenă și tristă, era infinit mai tragică decît orice moarte adevărată"* [1].

Văzuți în intimitatea lor, artiștii și acrobații de circ, femeile fără corp sau monștrii, desprinși din frumoasele lor decoruri și existențe nocturne, îi confirmă sentimentul de falsitate al vieții — fațadă îndărătul căreia se ascunde *„o familiaritate meschină și fără interes"*. În bîlci, chiar moartea împrumută *„decoruri factice"*. Copilul fotografului ambulant este înmormîntat cu pompa unui ostentativ spectacol. Sicriul este așezat în fața peretelui pictat care reprezintă un parc splendid cu terase și coloane de marmoră. Cadavrul mic este îmbrăcat în haine de sărbătoare, cu beteală de argint la butonieră, iar fanfara circului, împrumutată gratuit de director, intonează bucata cea mai tristă din program. Totul pare chemat să demonstreze *„infinita melancolie a ornamentelor artificiale"*, prin *„exemplul viu al unor existențe palide, consumate în lumina cernută a panopticului, ori în încăperea cu un perete nemărginit, pierdut în frumuseți supraterestre, a panoramelor de fotografi"* [2].

În odăile numerotate ale sanatoriului, dramele se consumă *„ca pe mici scene fără spectatori și cu cortina trasă"* [3]. Cînd are prilejul să asiste la finalul unei asemenea drame, impresia de artificial a naratorului sporește. Călugărița tînără și frumoasă care moare consumată de ftizie îi amintește în mod sfîșietor de romanele în fascicole. Unul se numea chiar

---

[1] *Întîmplări...*, p. 66.
[2] *Idem*, p. 80.
[3] *Vizuina luminată*.

Frumoasa călugăriță. Realitatea are o adevărată voluptate de a contribui la *„propria ei falsificare"*. Cînd în odaia de alături surprinde clipa de tăcere suspendată în gol, clipa morții bolnavului, zadarnic caută *„gravitatea clipei în care moare un om"*. Senzația de teatru e mai puternică: *„... era ca și cum cineva aranjase în după-amiaza aceia într-o odaie goală un pat, un bolnav, o infirmieră, cîteva scaune, o ușă de comunicație, un preot, un muribund și acum o mînă uriașă trăgea sforile și marionetele își jucau piesa..."* [1] Această senzație de teatralitate este susținută și de greșeli de regie care confirmă regula: *„Chiar faptele exterioare pe care le credem bine definite încurcă de multe ori temele și confundă luminile ce trebuiesc aprinse pentru iluminarea decorului, ca și rolul personagiilor ce trebuie să joace întîmplarea. Acolo unde trebuia un personaj grav și trist, realitatea pune cîteodată un actor slab ce abia își susține rolul și care — mai ales asta — nu se simte la locul lui în piesă."* [2] Teddy, fetișcana frumoasă, cochetă și plină de viață, este un asemenea actor nepotrivit în rolul ei de bolnavă. Moartea, înainte de întoarcerea logodnicului, este singurul sfîrșit care poate îndrepta *„confuzia de teme și de roluri pe care realitatea o făcuse în desfășurarea vieții ei."* Ca orice regizor, realitatea poate monta spectacole bune și spectacole mediocre sau de-a dreptul neinspirate, distribuind prost actorii și luminînd nepotrivit decorurile. Insesizabilă ca un Proteu, viața își mistifică permanent propria ei esență. Totul este trucat pînă într-atît încît: *„Verosimilul pare mai adevărat decît adevărul. Ar fi chiar de cercetat, poate, dacă nu trăim într-o lume verosimilă în loc să trăim într-o lume adevărată."* [3]

Întorcîndu-se descumpănit din confruntarea cu lumea exterioară către *„vizuina luminată"* a lumii sale interioare [4], Blecher caută punctul de confluență, intersecția simțului

---

[1] *Vizuina luminată.*

[2] *Idem.*

[3] Insemnare publicată sub titlul *Insinuări*, în *Frize*, Revistă lunară de literatură și cronică, Brașov, an. I, nr. 8, octombrie 1934, adică tocmai în perioada în care lucra la *Întîmplări...* (pe atunci purtînd încă titlul: *Exerciții în irealitatea imediată.)*

[4] *„C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu..."* (Gérard de Nerval).

interior cu privirea exterioară și străină pe care salturile în afară îl ajută să o arunce asupra propriei sale existențe, caută ecourile care își răspund peste granița fragilă a trupului. Dar această frontieră — trupul — care ne desparte precis de lume, învecinîndu-ne totodată atît de firesc cu ea, nu are pentru scriitor aceeași liniștitoare consistență:

„Invidiam oamenii din jurul meu, închiși hermetic în hainele lor și izolați de tirania obiectelor. Ei trăiau prizionieri sub pardesiuri și paltoane, dar nimic din afară nu-i putea teroriza și învinge, nimic nu pătrundea în minunatele lor închisori. Între mine și lume nu exista nici o despărțire. Tot ce mă înconjura mă invada din cap pînă în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită. Atenția, foarte distrată de altfel, cu care priveam în jurul meu nu era un simplu act de voință. Lumea își prelungea în mine în mod natural toate tentaculele; eram străbătut de miile de brațe ale hidrei. Trebuia să constat pînă la exasperare că trăiam în lumea pe care o vedeam. Nu era nimic de făcut împotriva acestui lucru."[1]

Străbătut și terorizat așadar de invazia lumii din afară, scriitorul descoperă înlăuntru aceeași incomprehensibilă paradă de viziuni și decoruri pe care o desfășoară viața din jurul nostru. În *Vizuina luminată* descrie cu acuitate acest efort de descifrare a două imagini care se continuă, se reflectă și-și sporesc reciproc confuzia:

„Cînd evoc vreo amintire din acestea cu ochii închiși și ea renaște cu intensitatea realității de odinioară, cînd altădată îmi trec prin cap cu aceiași intensitate și în aceiași convingătoare lumină decoruri și întîmplări care n-au existat niciodată, cînd apoi, deschizînd ochii, privesc în jurul meu în după-amiaza însorită și în privire îmi țîșnesc ca fîntînile arteziene toate culorile și formele zilei, verdele mărunt și resfirat al ierbii, galbenul lucios de mătasă chinezească al daliilor și albastrul copilăros al florilor de «nu mă uita», la care răspunde albastrul intens și neted al cerului, atît de intens și atît de neted, încît misterul lui îmi învăluie creierul în aburi de lucidă amețeală; cînd amintiri, viziuni și decoruri mi se perindă astfel dincoace și dincolo de pleoape, mă întreb adesea cu mare emoție care poate fi sensul acestei continue iluminări interioare

---

[1] *Întîmplări...*, p. 19.

și a cîta parte din lume o constituie dînsa, pentru ca răspunsul să fie întotdeauna la fel de descurajant..." [1]

Și „*sensul acestei iluminări interioare*" se scufundă tot într-o lipsă de sens pentru că: „*Este în fondul realității o neînțelegere de imensă amploare și de grandioasă diversitate, din care imaginația noastră extrage o infimă cantitate, atît cît îi trebuie pentru ca adunînd cîteva lumini și cîteva interpretări să-și constituie firul vieții*" [2]. Înlăuntru se reconstituie peisajul haotic din afară: „*...iar viziunile care mă iluminează, pierdute în această imensă diversitate, îmi apar ca fosforescențele oceanice pierdute în întunericul nopții; undeva, pe liniștea unei suprafețe acvatice cînd vînturile au stat și cerul înstelat acoperă cu o cupolă de tăcere vastitatea mărilor tropicale*" [3]. Cum inutilitatea se repercutează în toate amănuntele, scriitorului nu-i scapă nici contradicția în care se află personal, orice activitate fiind ea însăși pe fondul inutilității generale un non-sens: „*Și astfel de fosforescențe pierdute pentru totdeauna în noapte, fără sens, sînt și rîndurile și frazele mele...*"

Sartre definește omul ca o *pasiune inutilă*...

Prin patima aridă cu care explorează realitatea și tocmai pe terenul cel mai sensibil, propria sa viață, și uneori tocmai în ipostaza cea mai dureroasă, boala (fără să găsească într-asta prilej de înduioșare sau de concluzii parțiale), Blecher ni se revelă totodată ca un spirit persecutat de neliniștea modernă a gratuității și imponderabilității noastre spirituale, în contrast cu materialitatea vieții organice, în care legile, evoluția și scopurile sînt vizibile și constatabile. Nu este decît o altă față a aceleiași întrebări care îl preocupă. În cărțile sale nu lipsesc descrierile mizeriilor și suferințelor organice. E și firesc. *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată* sînt jurnale de sanatoriu, primul, ținut de un personaj în care recunoaștem însă cu ușurință pe autor, celălat, mărturisit autobiografic. Totuși se vede bine că atenția scriitorului nu este absorbită de evenimentele materiei organice ca atare și nici măcar de starea morală a bolnavilor, dintre care primul este el însuși, ci de discordanța dintre

---

[1] *Vizuina luminată.*
[2] *Idem.*
[3] *Idem.*

trupul care urmează legile lui proprii și sentimente, aspirații, nostalgii care, deși „*neant*", torturează cu nemăsurate, incomprehensibile și inadecvate ambiții alcătuirea ingenios reglată a făpturii noastre biologice: „*...pentru că mi se pare că unul din faptele cele mai uluitoare din lume și din viața unui om este să se stîrnească în grămada aceasta călduță de mușchi, intestine și sînge care este un om, o suferință ce nu ține de ele și nu ține de nici o alterare organică exterioară și de nimic ce poate fi pipăit și văzut, stîrnindu-se în întunericul interior din nimic și măcinînd totul în grozave suferințe ce nu au nici un atom de materie în constituția lor. Este uluitor și demențial. Cred că viața omului e tragică prin acest nimic care îl poate durea atît de amarnic și că devine acceptabilă cînd o clipă, un nimic divers ne distrează de la unul care ne face să suferim. Și astfel trăim toate zilele vieții în neantul acesta sensibil, cu contracțiuni dureroase și neînțelegeri definitive. În vidul acesta, creem sentimente care sînt parcele de vid și care nu există decît în spațiul nostru imaterial interior, și în vidul acesta credem că trăim în lume, în timp ce el absoarbe totul pentru totdeauna.*" [1]

Acest *neant* al lui Blecher are (sic) ceva din formula pe care Sartre, în aceiași ani în care-și scria și autorul *Întîmplărilor în irealitatea imediată* cărțile, se pregătea să o definitiveze: „*conștiința e un defect de existență*", cu alte cuvinte, opusul ființei: *neant*.

De această conștiință care este alcătuită din „*parcele de vid*" și totuși e, scriitorul vrea să scape, evadînd în existențe animalice, pentru a putea privi lumea dintr-un etern alt unghi. „*Cîteodată* — spune el — *vroiam să fiu cîine, să privesc lumea aceia udă din perspectiva oblică a animalelor, de jos în sus, întorcînd capul*". [2] Într-o zi trece chiar la efectuarea unei asemenea experiențe scufundîndu-se în noroiul elastic al unui maidan de la marginea orașului. Deși gustă clipe de beatitudine făcînd această operație, experiența nu reușește decît să-i dea ideea sinuciderii, singura modalitate de a evada cu adevărat din spațiul propriei sale conștiințe. Cu mîini înfrigurate, răscolește sertarele în căutarea unei otrăvi violente. Dă peste nasturi, sfori, ațe colo-

---

[1] *Vizuina luminată*.
[2] *Întîmplări...*, p. 138.

rate, cărțulii mirosind puternic a naftalină: *„Iată ce conține lumea în momentele cele mai tragice : nasturi, ațe și sfori...“*[1]

O altă modalitate de evadare din închisoarea propriei conștiințe este visul. Între incoerența care-i apare cu o pregnanță definitivă a vieții diurne și lumea visului, asemănarea i se pare lui Blecher nu numai izbitoare, ci și plină de revelații. Visul este o stare care ne permite să ne distanțăm de noi înșine, coborînd în propriul nostru inconștient. Această asemănare îi sugerează ideea că este același lucru a visa și a trăi sau că viața e un vis în care visăm că trăim. Adevărul lumii ne scapă, deoarece nu ne putem *„trezi“*, nu putem atinge acea realitate în care totul poate avea un rost și un înțeles. Realitatea cu care venim în contact este vicleană și disimulată, puterile ei ascunse și chiar malefice ne induc oricînd în eroare, scufundîndu-ne în propria noastră condiție ca într-o fîntînă a singurătății. Lumea nu este pustie, ci numai incomprehensibilă. *„Cine mă va trezi?“* — se întreabă Blecher cu o disperare rece la sfîrșitul *Întîmplărilor*... Cel mai îngrozitor coșmar care-l persecută este tocmai visul în care visează că doarme și nu se poate trezi, visul care se suprapune perfect faptului că visează și timpului în care visează că visează:

„Visez că dorm adînc în patul în care m-am culcat de cu seară. E același decor și timpul aproximativ exact al nopții ; dacă, de pildă, coșmarul începe la mijlocul nopții, el mă situează cu exactitudine în felul acela de întuneric și de tăcere care domnește la acea oră. Văd în vis și simt poziția în care mă aflu, știu în care pat și în care odaie dorm, visul meu se mulează ca o piele subțire și fină peste poziția mea adevărată și peste somnul meu din acea clipă. În această privință s-ar putea spune că sînt treaz : sînt treaz, dar dorm și visez veghea mea. Visez somnul meu din acel moment.“ [2]

Senzația de teroare pe care o degajă acest vis provine tocmai din similitudinea imaginii din vis cu a celei reale și se amplifică prin neputința de a reveni la starea de veghe în momentul în care visează că se agită în vis pentru a se trezi. Acest decalc al visului după realitate inspiră ideea înspăimîntătoare că și inversul este valabil, că realitatea

---

[1] *Întîmplări...*, p. 149.
[2] *Idem*, p. 186.

este un vis din care nu ne putem trezi: *„În ce constă simțul realității mele?"* Trezit din coșmar, ceea ce vede în jur este exact ceea ce vedea și în timp ce dormea, lucrurile sînt la fel ca în vis, numai că au *„nu știu ce aer de autenticitate"* au, cu alte cuvinte, realitate. Dar dacă, la o altă scară, situația se repetă și însăși veghea noastră nu este altceva decît un somn din care nu ne putem trezi, din care nu putem reveni la o realitate mai clară și mai inteligibilă? *„Mă zbat acum în realitate* — spune Blecher — *țip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată. Este cert că e plină zi, că știu unde mă aflu și că trăiesc, dar lipsește ceva în toate acestea, așa ca în grozavul meu coșmar."* [1]

Viziunea lui Blecher presupune existența unui necunoscut, spre descifrarea căruia aspiră cu toată ființa și cu toată nesiguranța. Infuzia de vis și realitate care plutește în opera sa nu are însă nimic din caracterul consolator și resemnat al unei credințe teiste. Viața nu este pentru el, așa cum era pentru Calderon de la Barca, un vis din care ne vom trezi abia atunci cînd va începe viața cea adevărată, de dincolo de moarte. Dimpotrivă, la Blecher totul e disperare și perseverență, investigație a unui spirit care nu se bazează decît pe propriile lui puteri. Investigație a unui spirit rimbaldian, care se vrea *voyant*, descoperitor de *necunoscut*. Imaginile visului care se interferează cu cele din viața reală desființează numai o separație brutală și artificială dintre două ipostaze ale unei existențe unice, așa după cum dispare diferența dintre *„fosforescențele oceanice"* ale lumii interioare și consistența celei din afară. Totul pentru că *„...certitudinea în care trăiam era despărțită de o pojghiță foarte subțire de lumea incertitudinilor"* [2].

Apariția unor personaje și a unor peisaje văzute mai întîi în vis (cronologia este oare într-adevăr cea reală, sau un lapsus al memoriei slujește încertitudinea scriitorului?) zdruncină definitiv *„credința într-o realitate bine închegată și sigură de dînsa"* și revelă *„adevăratul aspect somnambulic al tuturor acțiunilor noastre cotidiene"* [3]. În timp ce viața reală îi apare *„tot atît de halucinantă și de stranie ca și aceia a somnului"*, în vis compune *„poeme de fantastică frumusețe, cu*

[1] *Întîmplări...*, p. 188.
[2] *Idem*, p. 17.
[3] *Vizuina luminată.*

fraze limpezi și imagini inedite", pe care nu-i rămîne decît să le transcrie atunci cînd se trezește. Mai mult: *„În lumea somnului există cel puțin o plachetă de versuri semnată de mine, pe care oamenii adormiți o citesc în coșmar..."* [1] Și fiindcă atît de labila graniță dintre vis și viață refuză să se precizeze, scriitorul se simte neputincios să o indice chiar în momentul în care o evocă: *„Dacă aș vrea, de exemplu, să definesc în mod precis în ce lume scriu aceste rînduri mi-ar fi imposibil."* [2] Viziunile onirice sînt relatate cu scrupulul unui artist realist și cu rezultatele unei picturi fantastice. Revolta cîinilor polițiști împotriva polițiștilor—unul din visele relatate în *Vizuina luminată* — are claritatea unei imagini reale și structura halucinantă a unui coșmar, în timp ce întîmplări și personaje adevărate capătă înfățișarea incredibilă a visului. În cursul unui mic incendiu izbucnit în sala cinematografului din oraș, personajele se comportă ca într-o ininteligibilă stare onirică: *„O domnișoară, cu obrazul pudrat ca gipsul, țipa strident uitîndu-se fix în ochii mei, fără să facă vreo mișcare ori vreun pas spre ieșire. Un covrigar musculos, convins de utilitatea forțelor sale în asemenea cazuri, dar totuși neștiind ce întrebuințare să le dea, lua pe rînd scaunele de lemn și le azvîrlea spre ecran. Se auzi de-o dată o bubuitură amplă și foarte sonoră: un scaun nimerise în contrabasul bătrînului muzicant. Cinematograful era plin de surprize."* [3] Emanuel, în prima dimineață petrecută în sufrageria sanatoriului din Berck, se întreabă: *„Ce sumbră minte alcătuise cu elemente reale un tablou atît de dureros, de fantastic și demențial?"* Bolnavii încorsetați în ghips și lungiți pe tărgi în poziții rigide, *„mumifiați în timp ce palpitau încă de viață"*, alcătuiesc în jurul meselor împodobite cu flori un spectacol cutremurător, care îi transmite lui Emanuel o teroare de coșmar: *„În scenele ce se petrec în vis, ceea ce apare straniu și halucinant este faptul că întîmplările cele mai bizare au loc în decoruri cunoscute și banale. În sala de mîncare, elemente de vis și de realitate erau atît de concomitent prezente încît timp de cîteva secunde Emanuel își simți conștiința cu totul destrămată(...) Ce însemnau toate acestea? Trăia? Visa? În ce anume lume, în ce anume realitate se petreceau astea?"* [4]

[1] *Vizuina luminată.*
[2] *Idem.*
[3] *Întîmplări...*, p. 62—63.
[4] *Inimi cicatrizate*, p. 43—44.

Nebunia, ca și visul, oferă de asemeni posibilitatea de a ieși din tiparul obișnuit și de a surprinde, în imaginea lor deformată, un adevăr care scapă înțelegerii de toate zilele sau măcar o ipoteză care ne arată că lumea poate fi mai vastă și mai variată decît ne lasă obișnuința să credem. Expresia *„ieșit din minți"* i se pare lui Blecher foarte pertinentă, pentru că transpune într-o imagine concretă o idee greu sesizabilă: *„Există,* spune el, *jocul acela copilăros care se numește « poze de copiat » și care, cînd nu e bine executat și hîrtia se deplasează puțin în timpul copiatului, figurile ies strîmbe și diforme. Este punctul de vedere surprinzător de inedit al dementului pentru care în timpul « copiatului » vieții, realitatea s-a deplasat cu cîțiva centimetri, adică a « ieșit din minți » și a dat astfel forme cu totul extraordinare."* [1]

Încă din copilărie, eroul *Întîmplărilor...* are o admirație plină de respect pentru nebuna orașului, singura persoană din urbe care își păstrase deplina libertate și care trata realitatea după cum îi dicta fantezia și bunul plac. Scriitorul trage concluzia că puterea (sau inconștiența) de a rupe țesătura obișnuinței și a educației raționale măcar din cînd în cînd este o obligație vitală: *„Cred că cine n-a avut acest sentiment este condamnat să nu simtă niciodată veritabila amploare a lumii."* [2]

Pentru un spirit veșnic febril și terorizat de sentimentul că misterul existenței îi scapă în mod iremediabil, cum este Blecher, experiența erotică are o mare importanță.

Omul implică în însăși condiția lui o lipsă existențială care presupune și reclamă existența *celuilalt.* Erosul este proba evidentă a unei nevoi de împlinire care sălășluiește în conștiința omului, ca să spunem așa, printr-un defect de fabricație: nici o existență omenească nu poate afla în ea însăși desăvîrșirea tuturor propensiunilor sale vitale. Într-o experiență erotică precoce și care *„ar fi semănat cu o iubire dacă n-ar fi fost o simplă continuitate a unei dureroase nerăbdări"*, eroul *Întîmplărilor...* află o împlinire mai degrabă neliniștitoare a unui act de cunoaștere, care în închipuire era cu *„mult mai fastuos și mai straniu"*. Aventura pe care o trăiește cu Clara în decorul bizar al unui magazin de mașini de cusut și după un ceremonial care-și păstrează cu sfințenie

[1] *Vizuina luminată.*
[2] *Întîmplări...*, p. 64.

toate etapele parcurse în *prima zi* are însă pentru el valoarea unui tablou în care s-au desăvîrşit *„schiţele informe"* ale interpretărilor sale la început eronate, apoi din ce în ce mai juste. Dar acest lent proces de suprapunere a unei imagini adecvate pe o realitate nu face decît să-i confirme *„un aer de mister şi amărăciune"*, care însoţeşte toate interferenţele sale cu lumea exterioară. *„Întru nimic deosebită de alte melancolii şi de alte aşteptări"*... cunoaşterea sexuală se integrează eşecului general pe care-l resimte în încercarea sa de a forţa realitatea să-şi dezvăluie secretul. Mai tîrziu, adolescent firav şi palid, îndrăgostit fără să ştie de Edda, soţia unui prieten, încearcă prima transcendere a unui act fiziologic, tocmai sub forma unei evadări din carcera propriei sale individualităţi: *„În nici una din plimbările mele, în nici una din întîlnirile mele nu mă gîndeam în mod veritabil la altcineva decît la mine însumi. Îmi era imposibil că concep o altă durere interioară, sau pur şi simplu existenţa altuia. Persoanele pe care le vedeam în jurul meu erau tot atît de decorative, de efemere şi de materiale ca orice alte obiecte, ca şi casele, ori copacii. În faţa* ***Eddei*** *numai, pentru întîia oară, simţii că întrebările mele pot evada, şi, rezonînd în alte profunzimi şi într-o altă existenţă, să nu se întoarcă în ecouri enigmatice şi tulburătoare."* [1] Boala, moartea şi înmormîntarea Eddei, care se desfăşoară ca *„o simplă înşirare de obiecte"*, dau acestui nou fel de evadare, de distanţare faţă de sine însuşi toată amploarea unui măreţ eşec, care nu este altceva decît aceeaşi reintegrare în contururile temporar depăşite ale propriei sale fiinţe: *„Pentru întîia oară mă vedeam din exterior, pentru că în prezenţa* ***Eddei*** *era întrebarea sensului vieţii mele. Mai profund şi mai autentic ea mă zgudui în momentul morţii ei; moartea ei era moartea mea, şi în tot ce fac de-atunci, în tot ce trăiesc, imobilitatea viitoarei mele morţi se proiectează rece şi obscură, aşa cum am văzut-o la* ***Edda****."* [2]

Dragostea, un miraj plin de făgăduinţe, îl atrage neîncetat pe Emanuel din *Inimi cicatrizate*, ca şi pe naratorul din *Vizuina luminată*, dar o dată împlinită, îl aruncă dezamăgit pe ţărmul veşnicei lui singurătăţi. Solange, figură graţioasă de intensă feminitate, traversează existenţa lui Emanuel des-

---

[1] *Întîmplări*..., p. 179.
[2] *Idem*, p. 179—180.

criind traiectoria perfectă a unui arc. Dragostea are începutul și sfîrșitul în ea însăși, nu e nevoie de nici o toamnă pentru a o face să cadă ca o frunză moartă. În însuși ritmul natural al dorinței și al extincției ei prin împlinire, se află înscris reiteratul eșec al celei mai profunde nostalgii umane. O asemenea experiență nu putea rămîne în afara observației lui Blecher. Necunoscutul început în noi înșine se continuă imediat și firesc în *celălalt*. Dragostea ne dă măsura cea mai tulburătoare a dramaticului conflict dintre ambițioasele noastre aspirații și drasticile noastre limite.

Curentul continuu de imagini haotice dinlăuntrul, ca și din afara conștiinței nu reușește să deseneze un tablou coerent; în confesiunea de un patetism tăios a lui Blecher, lumea are un aer straniu, nu este lumea pe care ne-o dă în mod obișnuit simțul realității, ci aproape lumea lui Camus, frumoasă, aridă și insuportabilă, lumea devastată de un soare dogoritor și infecund (*„În zilele însorite mă ascund într-o odaie sumbră și dorm toată ziua"*). Spun *aproape lumea lui Camus*, pentru că, deși asemănătoare, nu este totuși aceeași. Universul lui Blecher este dominat de *„o lipsă universală de forțe"*, care împiedică orice desăvîrșire, fie ea chiar în solitudine și în inadecvare, dar care nu se confundă totuși cu vidul, ci este numai insuficiență. De aceea *„divorțul"* dintre om și lume, așa cum îl concepe Camus, nu este pentru Blecher implacabil. Lumea nu este complet vidă; ea închide în sine puteri necunoscute, care pot fi conjurate, implorate sau neutralizate. Copilul din *Întîmplări*... își fabrică o magie personală cu ajutorul căreia încearcă să îmblînzească asperitățile existenței:

„Într-un dialog interior, ce, cred, nu se sfîrșea niciodată, sfidam cîteodată puterile malefice din jurul meu, după cum, altădată, le adulam josnic. Practicam unele rituri stranii, însă nu fără rost. Dacă, plecînd de acasă și mergînd pe drumuri diferite, reveneam întotdeauna pe urma pașilor mei, asta o făceam pentru ca să nu descriu cu mersul meu un cerc în care să rămîie închise case și copaci. În această privință, umbletul meu semăna cu un fir de ață, și dacă, o dată desfășurat, nu l-aș fi strîns la loc, pe același drum, obiectele strînse în nodul umbletului ar fi rămas pe veci iremediabil și adînc legate de mine. Dacă în timp de ploaie mă feream să ating pietrele din

cursul şuvoiaelor de apă, asta o făceam pentru a nu adăuga nimic la acţiunea apei şi pentru a nu interveni în excitarea puterilor ei elementare.

Focul purifica totul. Aveam întotdeauna în buzunar o cutie cu chibrituri. Cînd eram foarte trist, aprindeam un chibrit şi îmi treceam mîinile prin para focului, mai întîi una, apoi cealaltă." [1]

O asemenea complicată şi superstiţioasă procedură nu ar avea sens într-o lume pustie cum este lumea lui Camus şi cum este lumea *„noului roman"* francez. Inadecvarea pare mai curînd la Blecher efectul lipsei universale de forţe; raportul om-lume nu se poate definitiva, datorită unei insuficienţe în energia universală, nici într-un sens favorabil, dar nici într-unul complet defavorabil omului. Existăm în nedesăvîrşire; adevărata tristeţe stă în această cumpănă perfectă a imperfecţiunii.

Existenţa umană ca punct de intersecţie a propriei inutilităţi (*„Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificaţie a putut fi legată atît de profund de materia mea intimă"*) cu inutilitatea de a-fi-în-lume constituie pentru Blecher obsesia asupra căreia stăruie toată strădania lui. Abordată sub diverse forme, problema rămîne închisă în ea însăşi ca o ecuaţie nerezolvată. Într-o zi, răscolind prin camerele părăsite ale bunicului, eroul *Întîmplărilor...* descoperă că două tablouri pe care le îndrăgea în chip deosebit nu sînt desenate dintr-o trăsătură de creion sau de pensulă. Imaginile sînt desenate cu cuvinte, care reproduc nu numai trăsăturile modelului, ci povestesc totodată şi viaţa lui. Portretele vorbesc! Descoperirea îl chinuie, inspirîndu-i ideea că înţelesul lumii este, poate, tot atît de clar înscris pe chipul ei, şi numai o miopie asemănătoare acelei pe care a arătat-o în privinţa portretelor îl împiedică să-l găsească. În orice caz, *„în dosul obiectelor nu se aprinse însă niciodată nici o lumină..."*

Poposind cîteva ceasuri la Paris între sanatoriul din Berck şi cel din Leysen (Elveţia), zăreşte din camera hotelului, pe geam, o scenă care are loc în casa de peste drum şi al cărei înţeles îi scapă. Personajele se văd foarte bine, sînt doi bărbaţi, unul tînăr, unul mai în vîrstă, care privesc cu

---

[1] *Întîmplări...*, p. 20—21.

atenție niște tablouri; cel mai în vîrstă are aerul că-i explică îndelung celuilalt ceva în legătură cu aceste tablouri. Nu se aude însă ce spune. Ca în exemplul lui Camus — omul care gesticulează în cabina telefonică — scena, fiind ruptă din contextul ei natural, are un aer straniu de absurditate care i se întipărește spectatorului în minte cu o putere iradiantă. I se pare că în jurul lui totul se petrece după același tipic, oamenii privesc tablouri și vorbesc despre ele, dar ce conțin tablourile și ce spun oamenii — acest lucru îi scapă:

„Și gîndul acesta deveni atît de obsedant și mă înstrăină atîta de oameni, încît mult timp după aceea mi se întîmpla ca în mijlocul unei conversații la care luam totuși parte foarte atent, sau chiar în decursul desfășurării vreunui eveniment grav pentru mine, să revăd deodată odaia din Paris și cei doi domni care se plimbă în ea și să mă întreb brusc:

— Ce sînt toate aceste tablouri și aceste explicații pe care nu le înțeleg?“ [1]

Recapitulînd itinerariul fabulos al scriitorului care explorează cu aceeași sagacitate gelatina meduzei, tumultul valului și unitatea discordantă meduză-val, auzim în tăcerea decepției lui ecoul unei constatări făcute chiar la începutul călătoriei:

„Zbaterea mea în nesiguranță nu mai are atunci nici un nume; e un simplu regret că n-am găsit nimic în adîncul ei.“ [2]

Bizara aventură de a fi om se petrece pentru Blecher într-o perpetuă încercare de evadare din mediul, din conștiința, din familiaritatea lumii înconjurătoare, evadare prin vis, inconștient, dragoste, sau în cealaltă direcție, prin astre în cosmos. De fiecare dată, ca în jocul *„poze de copiat“*, imaginea reintră în contururile cunoscute ca semn al întoarcerii și al înfrîngerii:

„Era acum ceva cert: lumea avea un aspect comun al ei, în mijlocul căruia căzusem ca o eroare; niciodată nu voi putea deveni un copac, nici ucide pe cineva, nici sîngele nu va țîșni din valuri. Toate lucrurile, toți oamenii erau închiși în trista și mica lor obligație de a fi exacți, nimic alta decît exacți. În zadar aș fi putut să cred că într-un vas erau dalii, cînd acolo se afla o eșarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba

---

[1] *Vizuina luminată.*
[2] *Întîmplări...*, p. 9.

cîtuşi de puţin, era atît de meschin închisă în exactitatea ei, încît nu-şi putea permite să ia eşarfa drept flori...

Pentru întîia oară îmi simţeam capul strîns puternic în scheletul craniului. Îngrozitor şi dureros prizonierat..." [1]

Şi totuşi fiecare întoarcere lasă în urmă o odisee. După douăzeci de ani petrecuţi departe de Ithaca, Ulise se întoarce acasă obosit de lupte şi călătorii, lîngă o nevastă credincioasă şi un fiu curajos. Dar cine ar putea spune dacă povestea lui Odiseu este aceea a unui învingător sau a unui învins? Cu siguranţă este însă povestea unui om care cunoaşte viaţa mai bine decît dacă nu ar fi plecat niciodată de lîngă prea iubitoarea lui Penelopă. Nimeni nu s-a întors dintr-o călătorie aşa cum a plecat. Scrierile lui Blecher nu au altă ambiţie şi altă semnificaţie decît aceea de a ne deschide orizonturi noi şi de a ne împiedica să ne scufundăm mulţumiţi în propria noastră ignoranţă şi mărginire.



Există o seamă de scriitori despre care nu se poate spune, fără a nesocoti specificul personalităţii lor, că fac literatură. Jarry, Rimbaud, Lautréamont, Poe, Dostoievski, Nietzsche, Kierkegaard, Kafka nu fac literatură cu conştiinţa detaşată a unui spectator sau a unui participant la evenimente narabile. Dimpotrivă, evenimente inenarabile, grozave, inimaginabile se abat asupra lor, copleşindu-i, cutremurîndu-i, obligîndu-i să le facă faţă; ei trăiesc ceea ce scriu atunci cînd scriu şi scriu pentru că scrisul este pentru ei un mod de a resimţi plenar actul răscolitor şi incredibil al existenţei. Cei mai mulţi dintre ei sînt maeştri ai *literaturii experimentale*, pentru că prin această împerechere de cuvinte se înţelege în primul rînd o cutremurare inedită a spiritului şi nu un dezastru al formulelor literare tradiţionale. Suprarealismul a sesizat cu acuitate specificul unor asemenea scriitori şi, revendicîndu-se din tradiţia marilor cataclisme, a înscris pe steagul său ca un titlu de glorie lupta împotriva „literaturii". La noi în ţară, curentele de avangardă au acelaşi dispreţ faţă de acest termen, care ajunge să fie sinonim cu inautencitatea şi în unicul număr din *75 HP*, Claude Sernet, care iscălea pe atunci Mihail Cosma, dă literaturii o definiţie greu reproductibilă

[1] *Întîmplări...*, p. 172—173.

datorită scopului degradant căruia ar servi hîrtia ei. Geo Bogza explică ambițiile grupului de scriitori grupați în jurul revistei *Unu* în același spirit incendiar, care nu recunoaște ca metodă autentic creatoare decît exasperarea: *„Viața noastră e arsă de conflicte. Dinamul nostru, o luciditate corosivă intentînd un drastic și permanent proces lumii de dinafară și nouă înșine. Exasperarea noastră e o exasperare pură. O exasperare împotriva a tot ce există, o exasperare împotriva a tot ce nu există. O exasperare împotriva noastră. O exasperare împotriva exasperării. O exasperare împotriva fiecărui lucru căruia trebuie să ne supunem și o exasperare împotriva fiecărui lucru pe care îl învingem și nu i ne supunem. Totul cu o intensitate, cu un tumult făcînd ravagii.*

Și peste scrisul pornit dintr-o astfel de mecanică sufletească, eticheta « literatură » ar veni ca o contrafacere, ca o insultă.“ [1]

M. Blecher se integrează în mod firesc în familia de spirite pe care, după Geo Bogza, să o numim a exasperaților. Opera lui este rezultatul insuportabilei exigențe cu care își trăiește condiția de om, iar scrisul, manifestarea firească și logică a unei *„iritații organice“*, care-i circulă prin sînge cu *„imbolduri vii și pasionale“* [2].

Cele cîteva articole și scrisori, precum și un unic interviu apărut în *Rampa* ni-l arată pe Blecher pătruns de conștiința profesiunii sale de scriitor, cît și de răspunderea ei socială, pînă într-atît, încît în 1937, crezîndu-se pe moarte, distruge, după mărturia lui Mihail Sebastian, un manuscris pe care nu apucase să-l definitiveze. Dar această profesiune de scriitor nu se întemeiază, în cazul său, pe sentimentul de siguranță cu care se așeza la masa de lucru, să zicem, Cezar Petrescu, convins că va da *„cronica românească a secolului XX“*, după ce a cunoscut *„viața cea aspră și intensă din afară“*. Pentru Blecher, scrisul nu este numai o meserie pe care, în ciuda unor suferințe fizice fără egal, o practică perseverent, ci și un mod de a trăi onest caracterul conflictual al vieții omenești. Literatura este pentru el în primul rînd,

---

[1] Geo Bogza, *Exasperare creatoare, Unu*, anul IV, nr. 33, februarie 1931.

[2] Formula o folosește Blecher pentru a-l defini pe William Blake, dar ea are o rezonanță autobiografică (M. Blecher, *William Blake, vizionar genial și chinuit, Vremea*, an VIII, nr. 392, 16 iunie 1935).

dacă nu *expressis verbis*, în schimb, în mod incontestabil, rezultatul unei tensiuni irezolvabile în existență. Este, cu alte cuvinte, nu relatare a unei experiențe (greșala oricărui experimentalism epigonic), ci modalitate de a trăi în chip intransigent experiența vieții care, în linii mari, este pentru toți aceeași. Critica vremii a intuit, într-o măsură, originalitatea efortului lui Blecher. Dar mai ales, au fost aproape de sensul uluitoarei sale tentative, prietenii. Putem fi siguri că prieteniile sale literare pe care le provoca de obicei prin scrisori, boala neîngăduindu-i niciodată să apară în for, sînt orientate de sentimentul unei necesare întîlniri afective și intelectuale. Este semnificativ că primele încercări literare, schițele *Herrant* și *Don Jazz*, le-a trimis prin poștă lui Tudor Arghezi, în 1929. Apariția lor în 1930, după o scurtă întrerupere a *Biletelor de papagal*, este pentru Blecher o bucurie și o confirmare. În interviul din *Rampa* vorbește despre debutul său ca despre un fericit eveniment petrecut sub zodia unei nobile comprehensiuni de breaslă:

„Cred că ceea ce a făcut pentru literatura tînără d. Tudor Arghezi va rămîne o experiență unică, de cea mai nobilă alură. E rar cînd un scriitor cunoscut se mai ocupă în afară de cărțile sale și de încercările celor tineri.

. . . .

Aș vrea ca aceste cuvinte, care constituie o simplă evocare personală, să fie în același timp și un cald omagiu adresat d-lui Tudor Arghezi." [1]

Geo Bogza scria în revista *Unu*, cu fervoarea unei profesiuni de credință: *„Noi încă nu ne-am dezmeticit din catastrofa care a fost intrarea noastră în viață și, trăind în spaima aceleia care va fi sfîrșitul, nu avem timp să ne plasăm în nici una din organizațiile planetei (...), nu avem timp decît să punem cîteva semne de întrebare universului, să trimitem cîteva strigăte în veșnicie, palizi, în panică, dezorientați, ca niște condamnați pe platforma unui eșafod.*" [2] Imaginea acestui artist, care pune *„cîteva semne de întrebare universului"*, care se simte un condamnat pe *„platforma unui eșafod"* (ceea ce ne amintește de Kafka: condamnatul se

---

[1] *Cu dl. M. Blecher*, în *Rampa*, an 20, nr. 5727, 14 februarie 1937.

[2] Geo Bogza, *Profesie de credință pentru grupul Alge*, *Unu*, an. IV, nr. 35, mai 1931.

sinucide în celulă după ce a văzut pe fereastră, în curte, spînzurătoarea pregătită pentru el), nu este oare, în același timp, descrierea profetică a unui prieten pe care-l va întîlni curînd? A lui Blecher, etern bolnav în căutare de aer vivificator, pe care-l va cunoaște în 1934 la Brașov și pe care-l va ajuta să depășească *„una din cele mai cumplite și dezolante epoci de marasm"* (expresia aparține lui Blecher), pe care-l va încuraja să ducă la bun sfîrșit *Întîmplările în irealitatea imediată,* de a căror publicare se va ocupa personal? În rîndurile de mai sus este înscrisă cu anticipație inevitabilitatea unei prietenii pe care Blecher a numit-o *„marea noastră prietenie"* și pe care Bogza, în același articol, o dorea întîlnire între două ființe care se apropie *„cu performanțele lor sufletești la maximum"*, ca două automobile în plină viteză într-o *„catastrofă a prieteniei"*. Adăugînd cu o generoasă disponibilitate sufletească: *„Găsesc ignobil și mă feresc, ca de un început de anchiloză spirituală, să am la 23 de ani o anticameră în fața sufletului, în care să las să se aștepte, afectînd că sînt ocupat înăuntru și în realitate spionînd prin perdele fața noilor sosiți."* [1] Blecher nu a fost lăsat să aștepte în anticamera sufletului.

Poezia lui Geo Bogza *De vorbă cu M. Blecher*, publicată în revista brașoveană *Frize* [2], consfințește printr-un act scris miracolul împlinit al acestei întîlniri necesare. *„Cu glas desfăcut într-o claviatură de emoții"*, prietenii au stat de vorbă zile și nopți de-a rîndul despre *„lucrurile esențiale ale vieții"*.

La Brașov, pe lîngă prietenia lui Geo Bogza, M. Blecher a trezit simpatia celor cîțiva tineri care scoteau mica publicație lunară intitulată *Frize*. Această revistă, la care Blecher a colaborat cu traduceri, schițe în manieră urmuziană, note și articole, a însemnat, probabil, un sprijin moral important pentru scriitorul bolnav și deprimat. Ne aflăm în anul 1934. Încă nu publicase volumul de debut *Corp transparent,* iar *Întîmplările...* erau abia în lucru (și, poate, criza morală, epoca *„de marasm"* de care amintește, ar fi întrerupt elaborarea lor), totuși un medalion nesemnat anunță în numărul din iulie al revistei că *„anul își deschide porțile larg pentru intrarea unui nou talent. Scriitori, însemnați-i*

---

[1] *Op. cit.*
[2] An 1, nr. 9, noiembrie 1934.

numele. El se numește simplu: M. Blecher". Această căldură colegială trebuie să fi insuflat curaj tînărului scriitor care debuta atît de aproape de sfîrșit. Căci peste patru ani, „*firul acesta al vieții ca o fină și continuă șuviță de lumină și visuri*" avea să se întrerupă în mod absurd. Blecher nu împlinise douăzeci și nouă de ani.

În 1932, „*asasinînd*" revista *Unu,* Sașa Pană lansa în eter nu un apel, ci o fraternă încurajare:

Oricine ești,
Dacă te vei rătăci prin nesfîrșiturile
de pampas ale poemului,
Ne vom întîlni.

Asemenea versuri au ceva din fiorul spațiilor cosmice, pentru că se adresează „*oricui*" într-un infinit de posibilități, prea mare pentru a se putea concretiza sub forma unui răspuns. Și totuși, încrederea cu care Sașa Pană trimitea în cosmos semnale poetice n-a fost dezmințită. În vara anului 1934, M. Blecher îi solicita prin corespondență prietenia și colecția revistei *Unu.* Alegerea era orientată de o atitudine intelectuală („*Suprarealismul trebuie să doară ca o rană profundă*"), care se voia bine precizată și delimitată: „*Cîteva chestiuni mă despart totuși de ortodoxismul curat de manifest, toată greutatea ar fi deci ca « Unu » să-mi tolereze atitudinea mea așa cum este și cum n-aș putea-o modifica.*" [1] Urmarea acestei corespondențe a fost o prietenie alimentată de vizitele periodice ale lui Sașa Pană la Roman, unde, într-o casă provincială cu cerdac generos, Blecher aștepta execuția sentinței, trăind și scriind.

Mihail Sebastian, pe care îl cunoaște în toamna anului 1936 și care se îngrijește de tipărirea romanului *Inimi cicatrizate,* Felix Aderca, Miron Grindea figurează printre prietenii și admiratorii scrisului lui Blecher, desemnînd astfel cercurile literare care se arătau receptive și învecinate experienței sale. Revista *Adam* condusă de I. Ludo i-a arătat o deosebită considerație publicîndu-i versuri și recenzîndu-i cărțile. La moartea sa, un număr special întrunea articole scrise de Felix Aderca, Ury Benador, I. Peltz, Emil Dorian, Mihail Sebastian, Sașa Pană, M. Gr. (Miron Grindea).

---

[1] Corespondență literară: M. Blecher — Sașa Pană, în *Ateneu,* dec. 1967.

Deși cărțile lui Blecher au rămas nevîndute, succesul de stimă nu a fost neglijabil. De la Pompiliu Constantinescu la Eugen Ionescu, autorul scandalosului *Nu*, cronicarii remarcă neobișnuita întorsătură de condei pe care o aduce în viața literară a vremii autorul *Întîmplărilor în irealitatea imediată*. Pompiliu Constantinescu scrie la apariția *Întîmplărilor...*: *„Între atîtea romane de săracă substanță interioară — de psihologie convențională și de amabilă industrie literară, prezentele «Întîmplări» merită o atenție cu mult mai serioasă, depășind actualitatea unui sezon.“*

Eugen Ionescu, în preajma apariției *Întîmplărilor...*, se afla tocmai antrenat într-o lungă invectivă adresată literaturii *„de analiză“*, invectivă la care s-a asociat imediat și celălalt colaborator al *Faclei*, Oscar Lemnaru, scriind și el un articol cu urmare, *Roman și jurnal*. Eugen Ionescu înfierează ca lipsit de pudoare și inestetic jurnalul așa cum este el practicat pe scară întinsă de unii literați ai vremii, care *„au vrut să răscumpere mizeria lor anonimă, să o salveze și au scris cărți cu mizeriile lor personale“*. Toată literatura scrisă la persoana întîi i se pare o scufundare cleioasă într-o imanență nedemnă de luat în seamă:

„E o lipsă de discreție, de pudoare nejustificată prin nimic; e o umilință laică, nedemnă, neridicată de nici un principiu spiritual. Această literatură de «cădere» nu este cunoaștere, căci cunoașterea este tare, pătrunzătoare, nu e luciditate, căci luciditatea e dincolo de plîns, de sentimentalism. E o lipsă de libertate, o înămolire care este anestetică...“ [1]

Oscar Lemnaru adaugă și el: *„Autorii paginilor de jurnal sînt tocmai acești excepționali mediocri care presupun că nimicurile lor sînt nemaiîntîlnite, că stările lor sînt inedite, că acest penibil și mediocru polițism sufletesc este dovada unui mare rafinament, al unei șlefuiri rare.“* [2]

Ca să-și recîștige valabilitatea, genul autoanalizei trebuie, după colaboratorii *Faclei*, *„să însemneze în adevăr o dedublare, un «epicism interior», o luciditate corosivă...“* [3]

---

[1] Eugen Ionescu, *Genul „Jurnalului“*, în *Facla*, an XVI, nr. 1578, 4 mai 1936.

[2] Oscar Lemnaru, *Roman și Jurnal*, în *Facla*, an XVI, nr. 1581, 8 mai 1936.

[3] Eugen Ionescu, *art. cit.*

Se pare că *Întîmplări în irealitatea imediată* este tocmai o asemenea carte care salvează genul atît de greu încercat, o carte în care e vorba într-adevăr de *„epicism interior"* de *„fapte"*, de *„întîmplări"* cu *„substrat metafizic"*: *„Dar luciditatea d-lui Blecher nu se oprește niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului, care n-are decît să rămînă, și de-acum înainte, în stăpînirea netulburată a așa-zisei « literaturi de auto-analiză ». D. Blecher, trecînd prin psihologie, prin emoție, depășește totuși planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției. Emoția, durerea, psihologicul sînt lucruri false, ca tot ce aparține falsei «realități», lucruri drăcești, malefice, de lavă, și se îndoiește de ele, le desconsideră (la auto-analiști asta constituie unica realitate)..."* [1]

M. Blecher era într-adevăr un scriitor care aducea în literatura noastră un sunet nou, și Eugen Ionescu, deși făcea critică fără să acorde nici un credit genului și negîndu-i necesitatea, recunoștea cu o intuiție sigură îndărătul ecranului de analiză psihologică orizontul metafizic al ambiției lui.

Experiența pe care o urmărește Blecher nu este o experiență totalmente spontană și naivă. Revelația existențială care-l aruncă pe o orbită abisală este controlată și analizată de un spirit format la școala filozofilor existenței de la Kierkegaard la Husserl, Jaspers și Heidegger. La Kierkegaard admiră, cum remarcă și Dinu Pillat, faptul că ilustrul danez *„trăiește"* o filozofie pe care alții o vor *„sistematiza"* mai tîrziu[2]. Din modestie nu îndrăznește însă să-și asume o atitudine asemănătoare, dar admirația față de *„experiența psihologică"* a lui Kierkegaard vorbește de la sine. Blecher năzuia, ca și Kierkegaard, să-și întemeieze cunoașterea pe o experiență tulburătoare și infinit de dureroasă, convins fiind că: *„condiția cugetării este patetică"*.

Problema cunoașterii dezbătută în legătură cu Kierkegaard este reluată cîteva luni mai tîrziu și analizată cu toată precauția în spiritul unei surprinzătoare perspective. Este clar că discuția teoretică din aceste articole constituie o preocupare care se integrează inițial în procesul său creator, pentru a se desprinde apoi ca o planetă independentă din

---

[1] Eugen Ionescu, *Întîmplări în irealitatea imediată*, în *Facla*, 13 mai 1936

[2] M. Blecher, *Conceptul repetiției la Kierkegaard*, în *Vremea*, an IX, nr. 431, 29 martie 1936.

magma originară. Sensul orientării sale artistice fiind *trăirea cunoașterii*, problema îl pasionează și pe plan filozofic. Primejdiile „*conformismului educațional*" care pot influența procesul de cunoaștere nu-i scapă deoarece intuiește importanța determinărilor sociale și, în mod cu totul neașteptat la un spirit retras într-o contemplație solitară, întrevede adevărata soluție a problemei:

„*Credința noastră este că eficacitatea filozofică nu va începe decît în clipa cînd filozofia își va pune cu aceeași acuitate problema eului și a celuilalt, în mod concomitent. Cu alte cuvinte, nu există o soluție a problemelor individuale decît în cadrul colectivității.*

Putem foarte bine concepe o atitudine interioară care să schimbe viziunea lumii, ieșită din bucuria de a munci, de exemplu. Vibrația interioară pe care ar putea-o da acest sentiment poate desigur atinge același grad de esențialitate ca și cercetarea profundă a problemelor ontologice. Condiția spirituală umană nu este să fie în mod absolut și întotdeauna speculativă și disperată.

În fond, nimeni nu poate afirma care atitudine este mai esențială, cea ieșită din contemplația pură sau cea ieșită din bucuria de a munci (...), dar putem preciza cu siguranță care din două este mai eficace.

În plus, putem prevedea o graduațiune progresivă a sentimentelor de prezență în colectivitate care să meargă mai departe de esențialitate decît toate contemplațiile interioare filozofice obținute în solitudine.

....

Cînd filozofia își va îndrepta pașii în domeniul unei gîndiri eficace pentru colectivitate, ea va putea într-adevăr proclama utilitatea misiunii ei și va putea rezolva problema modificării « cunoașterii, prin cunoaștere »." [1]

Am dat acest lung citat deoarece este deosebit de important pentru o înțelegere adecvată a lui Blecher și a punctului exact în care se situează tentativa sa artistică perfect conștientă, cred, de semnificația și limitele ei. La o privire mai puțin atentă, *delirul său*, care poartă în el surprinzătoare imagini și fapte subiective insolite, ne poate

[1] M. Blecher, *Exegeza unor teme comune*, în *Azi*, nr. 23, mai—iunie 1936.

apărea drept efectul unei *sensibilități morbide*, cum susține E. Lovinescu. O sensibilitate morbidă nu se remarcă însă prin acuitatea percepțiilor și ineditul relaționărilor, nu se remarcă prin intuirea unui adevăr, ci mai degrabă prin deformarea lui. La Blecher, exasperarea percepției și anvergura ei trădează o disperare intelectuală care nu se lasă ademenită de nici o momeală, îmbătată de nici o iluzie, domolită de nici o resemnare și pe care citatul de mai sus ne-o revelă conjugată cu sentimentul unei limitări *istorice*. Blecher trebuie să fi avut sentimentul că face o operă *preliminară*, de negare și de spălare a creierului, de pregătire a unei viziuni noi, care nu se poate naște decît după distrugerea ecranului înșelător de mistificări furnizate de obișnuință sau de mărginire. Disperarea lui este creatoare și revoluționară, așa cum este experiența unui întreg șir de dezmoșteniți, de învinși glorioși, ca Gérard de Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Jarry,— pe care Breton i-a impus conștiinței publice cu o nouă vigoare. Și cu admirație trebuie să constatăm că unii dintre acești poeți *„cu sensibilitate morbidă“*, unii dintre acești revoluționari ai subiectivității umane și ai contemplației interioare, sînt revoluționari adevărați, care, ca Rimbaud și Lautréamont, adăposteau un suflet de comunard. Pentru că numai o prejudecată poate despărți marile descoperiri ale sensibilității poetice de năzuințele revoluționare ale societății. Dovadă pot sta chiar declarațiile lui Blecher făcute într-un articol publicat de revista *Frize*, în aprilie 1935. Acest articol intitulat *Pentru și contra umanismului* vădește o pasiune militantă care poate părea surprinzătoare la un scriitor consemnat într-o existență de bolnav incurabil și silit să extragă substanța artei sale din zona limitată a unei vieți mai mult decît sedentare. Discutînd un proiect de enciclopedie care își propune să reînvie în amintirea contemporanilor exemplul tipului uman al Renașterii, Blecher sesizează caracterul simptomatic al acestei acțiuni: *„Dacă memoria noastră este bună, atunci în istorie am mai întîlnit cîndva o enciclopedie, în preajma unui anumit an 1789, o lucrare care, se zice, a pregătit indirect evenimente grave.“* Profeția este însoțită de un clarvăzător atac polemic la adresa admiratorilor total robiți umanismului Renașterii: *„Idealul umanist al Renașterii — nu trebuie uitat o clipă — era valabil în vremea aceea numai pentru un număr restrîns*

de aristocrați și plutocrați. El există cu sacrificiul celei mai crase ignoranțe și a celei mai negre mizerii a milioane de țărani robiți pe moșii feudale și exploatați sîngeros pînă la ultima bucățică de pîine, de stăpînii lor, umaniști de seamă ori încurajatori și protectori ai umanismului." Scriitorul acesta, care de la vîrsta de nouăsprezece ani trăia pe patul său de moarte (cum le spunea prietenilor), găsește în el puterea să ironizeze și să condamne intelectualitatea ineficace, anacronică și insensibilă la semnele vremii. *„Domni puțin miopi"* și cu chelie citează din memorie versuri din Horațiu și apără idealuri umaniste depășite într-o lume care, sub nasul lor, are nevoie de *„...un umanism care să-și justifice existența printr-o organizare mai dreaptă și mai cinstită a societății umane."* [1]

Blecher face parte dintre acei reformatori ai spiritului, care, avertizați de o sensibilitate deosebită, sînt atenți la semnele vremurilor de răscruce și din exasperare deschid orizonturi noi.

Participarea lui Blecher, lucidă și independentă, la experiența suprarealismului îl face să utilizeze conștient posibilitățile propriei sale neliniști. Dacă ne uităm cu atenție, băgăm de seamă că în scrisul său este integrată sfînta trinitate suprarealistă: ingenuitate infantilă-vis-nebunie.

Eugen Ionescu remarca în cronica amintită capacitatea lui Blecher de a utiliza viziunea copilărească, descoperitoare a lumii:

„În copilărie, lucrurile nu avuseseră timp să se acopere de coaja cotidiană, de masca lor rutinară și trăiau pure în plinul lor, în realitatea lor esențială, a-logică, a-relațională..."

Blecher însuși ne descrie procesul de aplatizare și decolorare a lumii pe măsură ce ne depărtăm de copilărie: *„Ceea ce ar fi trebuit să fie o amplificare și o mereu crescîndă fascinație, a fost pentru mine un șir de renunțări și de reduceri crunte la banal; evoluția de la copilărie la adolescență a însemnat o scădere continuă a lumii și, pe măsură ce lucrurile se organizau în jurul meu, aspectul lor inefabil dispărea, precum o suprafață lucioasă care se aburește."* [2]

---

[1] M. Blecher, *Pentru și contra umanismului*, *Frize*, an II, nr. 3, 1 aprilie 1935.

[2] *Întîmplări...*, p. 42.

Avem impresia că îl auzim pe Breton din *Manifestul suprarealismului*: „*Acestei imaginații care nu admitea limite nu i se mai permite să se exercite decît conform legilor unei utilități arbitrare; ea este incapabilă să-și asume mult timp acest rol inferior, și în jurul celui de-al douăzecilea an preferă, în general, să-l lase pe om pradă destinului său lipsit de lumină.*" [1]

Visul și nebunia, fața nocturnă a vieții noastre, îi trezesc lui Blecher un interes deosebit. Experiența pe care o urmărește el are mari afinități cu filiera Gérard de Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Breton, pentru că dublează spiritul nostru clar și rațional cu imaginile aparent incoerente ale somnului și ale nebuniei (într-o măsură mai mică), nefiind străină nici de descoperirile psihanalizei și urmărind o refacere a continuității proceselor noastre psihice, a unei unități pierdute, asemănătoare celei spre care năzuia și Breton: „*Totul ne face să credem că există un punct oarecare al spiritului de unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, susul și josul încetează a mai fi percepute în mod contradictoriu.*" [2] Gérard de Nerval, despre care Breton afirmă în numele suprarealiștilor că „*a posedat în chip minunat spiritul din care ne revendicăm*", sugerează nu numai legătura lumii diurne cu aceea nocturnă, ci chiar identitatea lor. Peisajele reale privite cu o necruțătoare atenție capătă un aer halucinant, oniric (ca în Kafka!), iar visul și fantasmele imaginației atît de clar sesizate îl conving de însăși realitatea lor: „*Orice ar fi, cred că imaginația umană n-a inventat nimic care să nu fie adevărat, în această lume sau în altele, și nu puteam să mă îndoiesc de ceea ce* văzusem *atît de clar...*" (*Aurélia*). Și pentru Blecher „*este același lucru, dar, a visa și a trăi*", iar examinată de aproape, „*o senzație își pierde și acuitatea și culoarea, astfel cum în luminile prea violente nu se poate distinge nimic bine definit*". [3] Cu alte cuvinte, atenția și exactitatea dau realității un aer de irealitate, „*un straniu amestec de preciziune și vis*" [4] — cum definește Mihail Sebastian scrisul lui Blecher.

---

[1] André Breton, *Manifeste du surréalisme*, nouvelle édition augmentée d'une preface et de la *Lettre aux voyantes*, Kra, 1929, p. 12.

[2] Idem (*Second manifeste du surréalisme*, 1930), *Les manifestes du surréalisme*, Sagittaire, 1946, p. 92.

[3] *Vizuina luminată.*

[4] M. Sebastian, *M. Blecher*, în *Viața românească*, iulie, 1938

Emanuel, eroul principal din *Inimi cicatrizate*, l-a citit pe Lautréamont în sanatoriul din Berck. O frumoasă tovarășă de suferință i-a trimis într-o zi, însoțită de o scrisoare, o carte în care cineva subliniase adînc cu unghia rîndurile următoare: „*...ochii mei îndurerați de eterna insomnie a vieții*". Cartea se numea *Les chants de Maldoror*. Emanuel o citește înfrigurat într-o singură noapte: „*Zorile îl surprinseră răsfoind-o avid, încîntat de fermecătoarea ei melancolie, torturat de imprecațiile ei amare, de sublima ei abjecțiune și de halucinanta ei poezie. Era în cartea asta tot ce plictiseala, tristețea, visul și frenezia puteau întruni în poeme de fantastică și tulburătoare frumusețe. În zadar căuta în tot ce cetise ceva care să-i corespundă, cartea asta nu semăna cu nici un vers, cu nici o dulcegărie poetică, cu nici o criză de literatură. Conținea un fluid veninos ce încet încet, și pe măsură ce era cetită, intra direct în sînge și crea amețeli și febre, ca un subtil și virulent microb.*" [1] Microbul lui Lautréamont l-a molipsit și pe Blecher, care din bizara aventură a existenței umane a extras cu o egală curiozitate partea ei de umbră și venin, reversul solarei noastre înfățișări.

Explorînd canalele secrete ale visului și inconștientului, Blecher deschide perspectiva unei profunzimi nebănuite a realității, dar nu pare să împărtășească ideea că autenticitatea s-ar manifesta în inconștient cu o forță care este refuzată atitudinii raționale. Ideea dicteului automat ca „*dicteu al gîndirii*" absolvite de ingerințele rațiunii, nu l-a sedus, cu toate că în *Vizuina luminată* se declară autorul unei plachete de versuri scrise în somn. Continuitatea procesului psihic în timpul somnului, ca și valoarea eliberatoare pe care o recunoaște unor acte taxate în ordinea obișnuită a vieții drept demență nu-l determină să încredințeze dicteului automat misiunea de a relata drama intimă a existenței sale. În *Corp transparent* există versuri care țin de un automatism al gîndirii, dar în cărțile sale fundamentale, expunerea este coerentă și în contrast cu absurditatea pe care o descoperă în realitate ca pe o esență a tuturor lucrurilor. Deși nu disprețuiește și alte mijloace de cunoaștere pe lîngă cunoașterea rațională, Blecher păstrează totuși coerența expunerii incoerenței, mai mult chiar, caută să domine prin scrisul său incoerența și

[1] *Inimi cicatrizate*, p. 140.

atunci cînd nu poate face altceva decît să-și manifeste dezolarea și incomprehensiunea. Geo Bogza, îndată după apariția *Întîmplărilor...*, observa în *Vremea*: *„...avînd de povestit un material de obsesii și coșmaruri, căruia i-ar fi mers de minune un stil nebulos și confuz, cum s-a făcut de fiecare dată, M. Blecher a analizat la rece tema halucinantă a cărții și a reușit să vorbească despre o lume de totală nebunie în fraze limpezi, corecte, în care, asemeni lentilelor de lunete, nici unei umbre confuze nu i-a fost îngăduit să se strecoare"* [1].

Într-o scrisoare adresată lui Sașa Pană (iulie 1934), în timp ce lucra la *Întîmplări în irealitatea imediată*, Blecher ne face cunoscut *„idealul scrisului"* său: *„transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dali"*. Și explicînd ce ar însemna această tensiune, adaugă: *„...demența aceea la rece, perfect lizibilă și esențială"*. Rimbaud spunea, în celebra scrisoare cunoscută sub numele *La lettre du voyant*: *„Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné* dérèglement *de tous les sens."* *„Demență la rece"* nu este, cred, decît tot un *„raisonné dérèglement"*, o încercare a scriitorului de a trece pragul necunoscutului, nu risipindu-se în haos, ci concepîndu-l și integrîndu-l. Probabil tocmai aici trebuie căutate acele cîteva deosebiri care-l despart de *ortodoxismul curat, de manifest* al suprarealismului și despre care îi scria în aceeași scrisoare lui Sașa Pană. Preocuparea lui Blecher este, cred, mai apropiată de sensul real al gîndirii lui Freud și al psihanalizei decît dicteul automat al lui Breton. Se știe astăzi că automatismul psihic, departe de a reflecta *„funcționarea reală a gîndirii"*, cum credea Breton, nu reprezintă decît o sărăcire a gîndirii, care se caracterizează *„nu prin faptul că respectă legile logicii, ci prin faptul că se emancipează de regularitatea previzibilă a automatismului"* [2]. Criticul elvețian Jean Starobinski, căruia îi aparține acest ultim citat, analizează în studiul *Freud, Breton, Myers*, publicat în numărul special dedicat de revista *L'Arc* lui Freud, raporturile suprarealismului cu părintele psihanalizei, trăgînd concluzia că o neînțelegere reciprocă circulă în subtextul acestei alianțe. După

---

[1] *Întîmplări în irealitatea imediată*, în *Vremea*, an IX, nr. 424, 9 feb. 1936.

[2] Jean Starobinski, *Freud, Breton, Myers*, în *L'Arc*, nr. 34, p. 10.

cum se știe, apariția în 1932 a cărții *Vasele comunicante*, pe care Breton o trimite lui Freud sub flamura unei frumoase dedicații, a declanșat un cunoscut schimb de scrisori publicat de Breton în următoarele ediții la sfîrșitul volumului. Desprindem următoarele rînduri din scrisoarea lui Freud: *„Deși primesc atîtea dovezi a interesului pe care dumneavoastră și prietenii dumneavoastră îl purtați cercetărilor mele, eu însumi nu sînt în stare să înțeleg exact ce este și ce vrea suprarealismul. Poate că nu sînt de loc făcut să-l înțeleg, eu care sînt atît de depărtat de artă."* După Starobinski, Freud nu făcea în rîndurile de mai sus decît să mărturisească în mod politicos că nici Breton nu l-a înțeles pe el prea bine. În interesul pe care Freud îl arată inconștientului, suprarealiștii greșesc căutînd *„o apologie a inconștientului, valoare irațională cu care psihanaliza ar combate în mod sistematic primatul rațiunii. Problema este astăzi clarificată. Freud nu a combătut decît relele noastre rațiuni pentru ca să triumfe o cît mai sănătoasă rațiune. A accepta și a înțelege prezența în noi a inconștientului este tocmai contrariul unei capitulări fără condiții..."* [1] Asociațiile inedite, imaginile insolite dar electrice ale suprarealismului sînt o refacere artistică a stărilor onirice sau a ingenuității infantile, nu sînt pur și simplu transcrierea unei stări psihice brute. Cel puțin atunci cînd sînt reușite.

Demersul creator al lui Blecher se caracterizează tocmai printr-un efort permanent și disperat de a aduce în lumina conștiinței lucrarea subterană a inconștientului, de a o face *lizibilă, manifestă,* ca să vorbim în stilul psihanaliștilor. [2] Uneori este chiar nevoit să lupte cu el însuși pentru a păstra, de pildă, o demarcație între ceea ce s-a întîmplat în realitate și ceea ce nu s-a petrecut decît în vis sau închipuire. Acest efort, de ce îl face oare, dacă nu tocmai pentru a imprima însemnărilor sale o mișcare organizatoare de haos? Fragmen-

---

[1] *Op. cit.*, p. 88.

[2] În această privință, ca o simplă curiozitate, semnalăm cititorului încercarea doctorului psihanalist Justin Neuman de a descifra simbolurile freudiene ale *Întîmplărilor în irealitatea imediată.* Studiul are cusurul de a aplica într-un mod mecanic și fără prea mare utilitate pentru înțelegerea estetică a lui Blecher învățătura lui Freud, dar este, totuși, o încercare inedită și care ar merita, poate, reluată cu mai multă convingere și înțelegere. (*Revelația literaturii lui M. Blecher — Note psihanalitice pe marginea romanului „Întîmplări în irealitatea imediată"*, în *Adam* an. IX. nr. 109—110—111, decembrie 1937).

tul din *Vizuina luminată*, publicat în *Viața românească*, începe chiar prin descrierea propriilor sale ezitări în fixarea unei delimitări pe care de fapt nu o percepe ca pe un abis, ci, cel mult, ca un loc de frontieră foarte frecventat. Visul și realitatea îl solicită cu o putere egală și, prins între două forțe opuse, se arată el însuși surprins că regăsește *„în cele povestite exactitatea întîmplărilor care s-au petrecut în realitate“*. Această surpriză confirmă faptul că frînele efortului conștient, cu toată presiunea pe care o exercită asupra lui fantasmele dezordonate ale propriei sale conștiințe nu au slăbit pînă într-atît încît confuzia să devină totală. Abia Robbe-Grillet va face acest lucru — însă deliberat. Visele și faptele reale ale personajelor capătă exact aceleași drepturi în cărțile și filmele romancierului francez, așa încît este greu de spus dacă viața se petrece în vis sau visul în realitate.

Blecher, chiar atunci cînd simte presiunea unei imaginații prodigioase care-l ispitește cu farmecul și splendorile ei, se silește să urmeze o *„oarecare logică“*. Dar mai corect ar fi să spună că se silește să trăiască în mod conștient actul cunoașterii: *„Cu mare mirare, cînd recitesc ce-am scris, regăsesc în cele povestite exactitatea întîmplărilor care s-au petrecut în realitate. Îmi este atît de greu să le degajez de cele ce nu s-au întîmplat niciodată. Este atît de greu să le curăț de zgura de visuri, de interpretări și de deformări la care le-am supus. În fiecare clipă îmi vin în minte alte imagini, alte reverii sau simple viziuni în lumini seducătoare, pe care trebuie să le îndepărtez pentru a păstra povestirii mele oarecare logică, și la urmă sînt primul care mă mir că tot ceea ce am scris poate fi inteligibil.“* [1]

Este clar că scriitorul nu se lasă în voia unui flux involuntar de asociații și imagini, deoarece simte chiar nevoia să-și însemneze mai tîrziu, separat, *„toate reveriile și toate visele nocturne, pentru a da cu adevărat imaginea vizuinii iluminate care stă înfundată în întunericul meu cel mai familiar și cel mai intim“* [2]. Acest lucru îl și face într-o măsură în continuare, relatînd un vis pe care simte că ar putea să-l amplifice valorifincîndu-i decorurile și personajele într-o viziune mai impre-

---

[1] *Vizuina luminată*, fragmentul apărut în *Viața românească*, nr. 9, 1968.
[2] *Idem.*

sionantă, dar pe care deocamdată îl dă drept *„o prezentare și o introducere"* în întîmplările din vis, *„tot atît de pasionante ca și cele din viață"*. Poate că nici *„imaginea vizuinei luminate"* n-ar compune-o într-un stil de ruptură, ci tot în pielița transparentă a rațiunii, care poate conține și lipsa de rațiune; în orice caz, luciditatea și meditația, în fond, iar organizarea incoerenței, în formă, au rămas pentru el, în ceea ce a scris, nedezmințite. Și orice revelație intuitivă este interpretată și recepționată în mod conștient, rațional. Deși pentru Blecher a trăi și a visa este același lucru, scrisul său are întotdeauna ca scop, *„une prise de consience"*, iar revărsarea visului în viață se petrece, la rîndul ei, sub raza unei priviri inexorabile.

Rezultatul travaliului său, deși plin de rigoare, nu este însă construcția de alură filozofică, sistematizată, cu care ne-au obișnuit lecturile de după război din Sartre sau Camus, care organizează descoperirile lor existențiale într-o concepție, făcînd din *gratuitate* și *absurd* secretul măreției și dezastrelor condiției umane. Deși imaginea universului din meditațiile, reveriile, coșmarele sau *„crizele"* lui Blecher se întîlnește în mod surprinzător și semnificativ cu imaginea pe care au creat-o în noi acești doi scriitori filozofi, nimic în natura intimă a lui Blecher nu răspunde încrederii în posibilitatea elaborării unui sistem propriu. Era convins că problema cunoașterii nu este încă rezolvată teoretic și, în consecință, însemnările sale nu pot fi altceva decît o sporire a posibilităților de cercetare, nu și soluția problemei. Ca lector și admirator al lui Kierkegaard, trăia cunoașterea, trăia și provoca revelații existențiale — și numai în această zonă precisă se întîlnește el cu scriitori atît de diferiți ca Lautréamont, Proust (pe care suprarealiștii, luîndu-l drept un maniac subtil, îl desconsiderau pe nedrept) sau Sartre. Revelația care duce la *„timpul regăsit"*, sau la *„greața"* lui Sartre, are ca rezultat o atitudine doctrinară mult mai precizată. Blecher rămîne eroul unei drame existențiale, pe care nu o înțelege deplin și despre care nu afirmă nimic mai mult decît că deocamdată e de neînțeles. Pentru el inutilitatea vieții, aspectele ei de absurditate și coșmar sînt elemente de experiență și confesiune personală, care ating universalul numai prin intensitatea neliniștii sale interogative. Accentele de patetică filozofare ca: *„Însemnătatea unei clipe? Dați-mi voie să rîd. Clipele*

vieții noastre au însemnătatea cenușii care se cerne" [1] — nu au nici intenția, nici pretenția de a ne cîștiga adeziunea. Ele sînt, ca toată opera lui Blecher, răscolitoare și acută percepere a existenței.

Niciodată constatările sale nu se solidifică într-un crez doctrinar, experiențele sale lunecă imperceptibil în metaforă nu pentru a ocoli răspunsul, ci pentru a lumina cu o nouă sugestie decorul schimbător al vieții. Dintr-o experiență autobiografică reală, cum este perpetua călătorie între diverse sanatorii, se naște, pe nesimțite, imaginea unei călătorii care le conține pe toate și care se petrece în sens unic dinspre naștere spre moarte:

„*Cînd plouă, călătoresc în compartimente calde, în timp ce trenul aleargă peste cîmpuri și stropii aburesc geamul. Este călătoria mea obișnuită și cea mai frumoasă. Cîteodată adorm în tren și, cînd mă trezesc, e noapte, lumina s-a aprins și afară trenul trece pe lîngă stații mici, cu lumini anemice, leoarcă de apă, cu peroanele lustruite și negre de apă, cu un șef de gară cu impermeabil și șapcă roșie salutînd trenul, salutînd ploaia. În raza felinarelor slabe apar atunci și dispar în goană ramurile și frunzele îngălbenite de toamnă ale copacilor, și bucățica aceea iluminată din coroana veștedă cu frunze zgribulite pare și mai sărmană, și mai inchircită de frig, și mai tomnatică, în timp ce salcîmii din jurul gării zac în noapte, uzi de apă pînă la măduvă. Este toamnă, și călătoria mea nu s-a sfîrșit de ani de zile, și ploaia n-a încetat, și șeful de gară salută mereu și nu obosește.*

Cînd voi ajunge va fi gara cea mare a întunericului." [2]

Solitudinile care înconjură orașele, maidanele pe care zac și putrezesc resturile mizerabile ale vieții omenești exprimă declinul universal al materiei, colorat de sentimentul deprimant al disoluției ființei noastre biologice. Pentru Blecher, viața are o față sărbătorească, postișe, cum este nunta lui Paul Weber cu Edda (în *Întîmplări*...), și un permanent revers,în care se ascunde un adevăr fad și banal, o putreziciune *in spe*, așa cum se ascunde moartea Eddei în fericirea trecătoare și fragilă a celor trei Weberi îndrăgostiți de ea. Pe maidanul infestat de viermi și gunoaie putrede „...*apă-*

---

[1] *Vizuina luminată.*
[2] *Idem.*

reau obiecte de metal, de lemn putred și, răvășind mereu, apărea tot ceea ce (se afla) în casete, în odăile în care oamenii își petrec viața în fiecare zi, obiectele cele mai scumpe pe care le cumpără în magazine și le aduc acasă învelite în hîrtie subțire de mătasă pentru a le așeza pe etajere, toate lucrurile lor scumpe și dragi, pentru care urlă atîta cînd un servitor le sparge, sau dispar, sau se strică puțin de tot, și cărțile rare, și covoarele, și statuetele de porțelan, toate veneau aici în fragmente, plesnite, rupte, stricate, cu aspect lamentabil, amestecate cu mațe puturoase și viermi, în gunoiul care își fumega murdăria în ploaie" [1]. Această paradă a deșeurilor și arderilor lente prefigurează în tentă shakespeariană, cu miros de țărînă și de nori, finalul călătoriei noastre prin această lume:

„Tot ce înconjoară viața omului e pentru viermi și gunoi, exact ca și trupul lui, și omul sfîrșește în putoare, cu tot cortegiul de obiecte fine din viața lui. Totul era destinat corupției și putreziciunii, iată ce învățăm pe cîmpul de gunoaie, și învățătura m-a pătruns în măduva oaselor, încît nu țin la nici un obiect și nici la trupul meu. Totul va putrezi pentru a fi absorbit apoi de întuneric, pentru totdeauna." [2]

În aceste imagini pregnante ni se înfățișează o dramă filozofică a materiei, nu însă și o filozofie a ei. Opera lui Blecher trebuie înțeleasă ca o tulburătoare aprehensiune a inteligenței și sensibilității în fața necunoscutului și absurdului, ca o căutare și o presimțire a unei realități care ar putea să fie inteligibilă și pe măsura omului.

---

[1] *Vizuina luminată*
[2] *Idem.*

TEATRUL LUI SARTRE, AZI

Momentul nu este prielnic pentru o judecată limpede asupra operei lui Jean-Paul Sartre și, cu atît mai puțin, asupra dramaturgiei sale, a cărei efervescență ideatică împinge pe un plan secundar opacitatea misterioasă a personajelor și se impune cu prioritate spectatorului sau cititorului, solicitîndu-i în primul rînd un aviz rațional și ideologic. Neliniștea intelectualității, care este publicul și eroul lui Sartre, nu mai coincide astăzi întru totul cu dilemele existențialiste, și sîntem totuși prea aproape pentru a putea avea față de ele detașarea senină cu care urmărim pasiunea Phedrei sau despărțirea lui Titus de Bérénice.

A fost un timp în care, exaltat și detestat așa cum numai poate Socrate a fost la vremea lui, Sartre era de fapt monarhul conștiințelor tinere, guvernatorul unui climat spiritual impregnat de amintirea războiului și a ocupației naziste din Franța.

Cataclismul care a zguduit lumea către mijlocul secolului nostru lăsase conștiințelor greu încercate gustul istoriei, dar deschisese totodată drum vocațiilor abisale. Epoca reclama energie și provoca deziluzie, împingea la disperare și cerea jurăminte de credință, de angajare în angrenajul istoriei, care se desfășura vertiginos și amenințător, fluturînd pe dinaintea ochilor măriți de spaimă ai omenirii o alternativă sinistră: ființa sau neantul. Sartre a știut să-i spună

pe nume acestui timp, în care patima și decepția își disputau întîietatea, și a avut, mai presus de toate, ambiția să-i sugereze o posibilă unitate. *„În ceea ce ne privește*, spune el mai tîrziu, *refuzăm să ne lăsăm sfîșiați între teză și antiteză.“* [1] Acest lucru l-a făcut însă instinctiv de la început. Nu a dat expresie unei alternative catastrofale, ci unei sinteze tragice: *„Ființa și Neantul“*. Ar putea părea minor, dar secretul marelui său ascendent filozofic a fost, figurat vorbind, priceperea de a folosi conjuncția *și* în locul disjuncției *sau*. Existențialismul său era filozofia care integra neantul ființei și care încerca, pe terenul favorabil al unei epoci tulburi și al unor frămîntări social-politice cu deznodămînt imprevizibil, să descopere o cale de mijloc între materialism și idealism, între socialism și comunism, întemeiată pe o forță socială intermediară între burghezie și proletariat; acest existențialism realiza o sinteză falsă atît din punct de vedere filozofic, cît și social, în schimb, reflecta cu fidelitate spiritul timpului, neliniștea epocii, reticența și nevoia de a recunoaște puterea, viclenia și caracterul determinant al istoriei. Astăzi, contemporan cu noi, Sartre rezumă prin personalitatea sa contradicțiile unei epoci depășite nu atît prin rezolvarea, cît prin estomparea lor temporară și atrage ca orice țintă vizibilă de departe săgețile pe care ingratitudinea urmașilor le îndreaptă întotdeauna spre predecesorii cei mai iluștri.

Peisajul intelectual și literar francez s-a schimbat în ultimii ani în mod simțitor, împingînd într-un con de umbră istoria și omul, acești doi factori care formează pentru Sartre obiectul filozofiei, literaturii și pasiunii sale de o viață. Evoluția civilizației occidentale în ultimii douăzeci de ani a accentuat caracterul fetișist al societății moderne; producția de bunuri dezvoltîndu-se în mod monstruos și din ce în ce mai mult pentru ea însăși, creează numeroase trebuințe artificiale, repede înlocuite cu altele noi, tot atît de efemere și lipsite de justificare, a căror expresie perfect adecvată este obiectul inutil și, după cîteva zile, inutilizabil denumit generic: *gadget*. Această civilizație a *gadget*-ului creează un climat favorabil supremației obiectelor, a cărei ultimă ema-

---

[1] *Qu'est que la Littérature?*, *Situations*, II, Gallimard, 1948, p. 26.

nație este abstractizarea, dezumanizarea științelor sociale, a gîndirii filozofice, ca și a literaturii, care, pe bună dreptate, a renunțat să mai facă psihologie, să confrunte „*caractere*", să urmărească pasiuni, lupte, intrigi, a renunțat, într-un cuvînt, să se mai ocupe de tipuri și reacții umane. Astăzi, în loc de istorie se vorbește de structuri sau sisteme, umanismul este considerat un concept mai mult sau mai puțin desuet, iar omul tinde să fie înlocuit cu relația; gesturile, vorbele pe care omul le rostește nu-l mai reprezintă pe el însuși; acest rege detronat nu mai este altceva decît fenomenul concret prin intermediul căruia se exprimă un limbaj impersonal, o structură: „*În orice epocă, felul în care oamenii gîndesc, scriu, judecă, vorbesc (pînă și pe stradă, în conversațiile și scriptele cotidiene), chiar în felul în care oamenii trăiesc întîmplările, în care sensibilitatea lor reacționează, într-un cuvînt, toată conduita lor este dictată de o structură teoretică, de un* sistem, *care se schimbă cu epoca și cu societatea — dar care este prezent în toate epocile și în toate societățile.* (...) *Gîndim în interiorul unei gîndiri anonime și constrîngătoare, care este aceea a unei epoci și a unui limbaj. Această gîndire și acest limbaj au legile lor de transformare. Sarcina filozofiei actuale și a tuturor disciplinelor teoretice pe care le-am numit este de a scoate la lumină această gîndire dinaintea gîndirii, acest sistem existent înainte de orice sistem... El este fondul pe care gîndirea noastră «liberă» răsare și strălucește o clipă...*"[1] Cu alte cuvinte, filozofia la modă este structuralismul, care nutrește ambiția de a deveni metodologia generală a științelor sociale și de a le transforma în științe tot atît de exacte ca fizica sau matematica. Pentru Michel Foucault, care formulează cu claritate aceste revendicări, „*gîndirea noastră, viața noastră, felul nostru de a fi fac parte din aceeași organizare sistematică și relevă deci aceleași categorii ca și lumea științifică și tehnică*". Structuralismul nu a dat încă răspuns la obiecțiile fundamentale care i se aduc și anume nu explică în ce fel și de ce se transformă structurile. În formele sale extreme, el se manifestă ca un echivalent ideologic al unei civilizații tehnocrate, reflex foarte explicabil într-o epocă aparent blazată de ideologii și receptivă la tentativele seducătoare de a

[1] Michel Foucault, interviu în *La Quinzaine littéraire*, 16 mai 1966.

trata conştiinţa umană ca pe o ecuaţie algebrică. Dar scopul nostru în cazul de faţă nu este acela de a deschide o discuţie asupra structuralismului, care ar trebui analizat cu nuanţele de rigoare, ci mai mult acela de a descrie un climat intelectual spre care converg iniţiative şi experienţe diverse, unele în mod cu totul inconştient şi spontan golite de umanismul pe care structuralismul îl abrogă cu argumente teoretice şi metodologice. Şi tocmai pentru că idolatria tehnicii pluteşte în aer, tocmai pentru că procesul de fetişizare prevăzut de Marx exercită o mare presiune atît asupra conştiinţei sociale, cît şi asupra celei individuale. Alain Robbe-Grillet mărturisea, de pildă, cu ocazia vizitei făcute la noi în ţară, că nu este structuralist şi că nu ar putea spune exact ce se înţelege prin structuralism, dar multe aspecte ale doctrinei sale literare trădează afinităţi inconştiente cu acest antiumanism teoretic, afinităţi care merg uneori pînă la identitatea expresiilor. Cînd susţine, de pildă, că omul nu vorbeşte, ci *este* vorbit, ideologul *„noului roman"*, trecut prin şcoala lui Heidegger, se exprimă ca un partizan hotărît al oricărei concepţii opuse umanismului şi, poate, ca un structuralist care se ignoră. Teatrul care în mod convenţional, şi, poate, abuziv este numit al absurdului, ca şi *„noul roman"*, ca şi alte tentative novatoare, cum ar fi, de pildă, aceea a scriitorilor din grupul revistei *Tel Quel*, au, în ciuda multor deosebiri, un aer de familie, deoarece, într-un fel sau altul, consacră o stare cronică şi foarte avansată de alienare a naturii umane ca pe însăşi condiţia omului. Personajele acestei literaturi sînt impersonale, sînt oricine, sînt toată lumea, nu au identitate, nu au profunzime psihologică, nu se disting prin vreo pasiune oarecare sau vreun ideal. Superficialitatea şi schematismul lor nu sînt defecte literare, ci urmarea depersonalizării omului contemporan, aplatizat de către gîndirea convenţională a formulelor gata fabricate, standardizat de publicitate, neantizat de supremaţia tehnicii şi de avalanşa straniu însufleţită a obiectelor. Nu mai există conflict, intrigă, ciocnire de pasiuni contrarii, de idei sau de idealuri în această nouă literatură, care nu se vrea martora unor bătălii pentru speranţă, prefacere sau progres, ci pur şi simplu reflexul unei inerţii ireversibile în condiţia umană, ca şi în cea socială. Uneori însă ambiţia acestei literaturi depăşeşte în secret acest obiectiv limitat. Printr-o negare totală şi printr-o

exacerbată exagerare a înstrăinării omului de propria sa umanitate, noii autori creează o sursă de neliniște și, în consecință, poate, de reflecție asupra destinului uman de dincolo de dispariția umanității omului. În acest context, pe care evenimentele din primăvara anului 1968, readucînd în prim-plan energiile protestatare ale omului, l-au condamnat fără a reuși să-l schimbe în mod radical, spectaculoasele drame de idei ale lui Sartre au efectul pe care duelurile pentru doamna și stăpîna inimii de cavaler îl au asupra burghezului cuminte și neromanțios. Față de lipsa de iluzii asupra condiției umane din teatrul absurdului, energia cu care eroii lui Sartre luptă pentru o idee, pentru un mod de a trăi și înțelege viața pare o cheltuire generoasă și înduioșătoare de cavalerism desuet. Ce personaj al teatrului actual ar mai pune mîna pe arme ca să pedepsească crima și să-și elibereze compatrioții din sclavie, așa cum face Oreste din *Muștele?* Cine s-ar mai zbuciuma cu atîta patimă între bine și rău pentru a descoperi datoria omului față de societate, așa cum face Goetz din *Diavolul și Dumnezeu?* Cine ar mai lupta cu atîta îndîrjire nu pentru a-și salva viața, ci pentru a face să triumfe ideea de om, așa cum fac eroii din *Morți fără îngropăciune?* Între pasiunea eroilor lui Sartre și spectatorul contemporan se interpun ca un ecran marionetele lui Eugen Ionescu, mulțimea larvară de vagabonzi și deșeuri umane a lui Beckett, personajele născute din absența de sine însuși, iluzie și mimetism ale lui Jean Genet. Vrînd-nevrînd, sîntem condiționați în receptarea teatrului lui Sartre de tot ceea ce a venit *după*, și anume, de disoluția pe plan filozofic și literar a concepțiilor umaniste. În timp ce drama existențialistă exprimă problemele de conștiință ale intelectualității imediat postbelice, care caută o soluție de viață și de creație între individualismul ei atavic și exigențele vieții colective, disoluția umanismului corespunde unei crize spirituale actuale.

În prefața celei de a doua ediții a piesei sale *Balconul*, Jean Genet este de părere că nici o problemă expusă într-o piesă de teatru *„nu ar trebui să fie rezolvată pe plan imaginar"* și că opera de artă în general este un mijloc de a eluda rezolvarea practică a problematicii în discuție: *„Reprezentarea fictivă a unei acțiuni, a unei experiențe, ne scutește în general*

de a încerca să le săvîrşim pe plan real şi în noi înşine" [1]. Sartre, fără a aprecia confuzia între real şi imaginar, este departe de a concepe opera de artă ca un mijloc de deturnare, descărcare sau anihilare a energiilor din planul real, şi toată pledoaria lui pentru angajarea scriitorului nu urmăreşte altceva decît tocmai inserarea intelectualului, prin excelenţă victima speculaţiilor abstracte, în real şi în istorie. Felul în care vede el această inserare poartă pecetea caracteristică uniunilor pasionate, dar nedesăvîrşite, şi tocmai aici stă savoarea temporară, de reflex al unui moment istoric precis, pe care o are opera lui Sartre. Dar ideea acestei inserări reprezintă o decizie morală şi estetică care apare astăzi spiritelor fascinate de gratuitate drept o promiscuitate inacceptabilă.

Succesiunea în timp antrenează inevitabil şi intenţia de a revizui crezurile estetice.

Sartre, care, prin preconizarea unui teatru de situaţii, este într-o măsură precursorul direct al teatrului actual, se vede totuşi împins, datorită unei onorabile neînţelegeri, într-o prezumativă inactualitate. Ca doctrinar al teatrului de situaţii, el respinge ideea de „*caracter*" în construcţia personajelor şi consideră că un personaj nu este altceva decît alegerea pe care acesta o face în interiorul unei situaţii, nu este, cu alte cuvinte, decît propria sa libertate, propria sa manieră de a se integra în angrenajul lumii. Dar tocmai pentru că Sartre concepe omul şi, în consecinţă, şi eroul dramatic ca pe un mod personal de a răspunde unei situaţii date, de a trăi în chip propriu concreteţea împrejurărilor care-l determină, fără să-l constrîngă însă efectiv (şi aici stă unul din obiectivele principale ale speculaţiei dialectice, cu totul speciale, ale lui Sartre), personajele sale au coerenţă psihologică. Mai mult decît atît, aceste personaje urmează o traiectorie dramatică întrucît ele nu trăiesc pur şi simplu situaţia dată, ci, concomitent, prevăd şi urmăresc depăşirea ei pe baza unui proiect, în lumina căruia îşi desfăşoară acţiunea. Pentru aceste motive, mulţi comentatori i-au reproşat lui Sartre „*tradiţionalismul*" său, afirmînd că, în fond, ideologul teatrului de situaţii nu iese din litera teatrului realist burghez, din

---

[1] Jean Genet, *Avertissement, Le Balcon*, ed. II, Marc Barbezat, ed. Décines (Isere), 1960, p. 7.

convențiile caracterului și intrigii dramatice. Iar François Mauriac, pe care Sartre îl judeca foarte sever în 1939 pentru universul desuet al romanelor sale, se simțea îndreptățit să spună o dată cu maliție despre vechiul său adversar: *„Sartre, ultimul dintre noi."*

Martin Esslin, ca exeget al teatrului absurdului, este de părere că atît Sartre, cît și Camus nu au reușit să pună de acord descoperirile lor filozofice, respectiv ideea divorțului absurd dintre om și existența sa și ideea că existența precede esența, cu expresia lor dramaturgică. *„În timp ce Sartre sau Camus dau* — spune el — *un conținut nou unei vechi convenții, Teatrul Absurdului face un pas înainte încercînd să creeze o unitate între postulatele sale fundamentale și forma în care sînt exprimate. În unele privințe, teatrul lui Sartre și al lui Camus reprezintă mai puțin filozofiile lor decît Teatrul Absurdului, dacă despărțim expresia artistică de expresia filozofică a teoriilor lor.*

Camus, emițînd ideea că în epoca noastră dezabuzată lumea a încetat să mai aibă un sens, o face în stilul discursiv, rațional, cu eleganță, al unui moralist din secolul al XVIII-lea în piese rafinate și bine construite. Sartre, susținînd că existența precede esența, că personalitatea umană poate fi redusă la pură potențialitate, liberă să se aleagă din nou și în orice clipă, ilustrează însă aceste idei în piese ale căror personaje, conturate în chip strălucit, prezintă caractere perfect coerente și care reflectă astfel vechea convenție potrivit căreia orice ființă umană are o esență imuabilă, constantă, adică, în realitate, un suflet nemuritor." [1] Reproșul lui Esslin ar fi deci că Sartre și Camus *„își expun sentimentul iraționalului condiției umane sub forma unui raționament lucid și construit în mod logic"*, în timp ce Teatrul Absurdului se străduiește să facă sensibil acest sentiment *„demonstrînd ce are rațiunea inadecvat"* și *„părăsind în mod deliberat demersurile raționale și gîndirea discursivă"* [2].

Jean-Marie Domenach, în cartea sa *Retour du tragique (Revenirea tragicului)*, adresează celor doi maeștrii ai speculațiilor existențiale, separați de o dureroasă polemică, dar

---

[1] Martin Esslin, *Théâtre de l'Absurde*, Buchet-Chastel, 1963, p. 20—21.
[2] *Ibidem.*

întotdeauna reuniți în conștiința publicului și a criticii [1], un reproș mai important și anume că, deși descoperind absurdul, contingența existenței umane și *„ostilitatea primitivă a lumii"*, s-au grăbit totuși să găsească soluții, să încerce o reconciliere a omului cu universul anti-uman, și, prin intermediul dramaturgiei lor, să militeze chiar într-un mod cvasi-didactic pentru o anumită morală și pentru angajare ideologică. Fatalitatea pe care Sartre și Camus au descoperit-o în lipsa de sens a existenței omenești, în loc să devină ceea ce era destinul pentru tragedia antică — și aici se inserează reproșul de a fi ocolit adevărata tragedie a condiției umane, pe care îl aduce Domenach — este corectată prin încrederea lor în capacitatea omului de a da un sens vieții: *„Absurdul este deci oprit în punctul în care el ar putea pune în discuție figura tradițională a omului și ar putea secătui cîntul liric al umanismului ventriloc. Sartre și Camus se grăbesc să-l lege în chingile unei morale provizorii, sfințenia laică și angajamentul revoluționar. Această preocupare se poate foarte bine concepe într-o epocă abia ieșită din nihilismul totalitar și a cărei primă exigență era aceea de a recreea o ordine și de a aprinde din nou credința în om (...). Tortura, deportarea, genocidul erau prea aproape ca să nu iei apărarea omului care era cît pe ce să dispară: acesta este probabil motivul pentru care umanismul, acest umanism tragic al absurdului, a scurtcircuitat tragedia căreia, totuși, existențialismul, după secole de raționalism, i-a reanimat elementele primordiale."* [2]

Obiecția lui Domenach se aplică, așadar, nu numai formei inadecvate în care-și exprimă Sartre și Camus sentimentul iraționalului vieții, ci vizează chiar fondul concepției lor filozofice și artistice. După Domenach, ei nu au reușit să se desprindă complet de o tradiție filozofică și estetică încre-

[1] *„În realitate, concluziile identice produc mai puține inteligențe înrudite decît contradicțiile care le sînt comune"* — această frază din *Mitul lui Sisif* se aplică magistral cuplului dezunit de inteligențe înrudite Sartre-Camus. De altfel, Camus însuși se simțea obligat să dea o explicație apropierilor care reveneau (și revin) aproape automat între ei, explicație foarte adevărată: *„Asemănările între lucrările lui Sartre și ale mele vin de obicei, firește, din fericirea sau nefericirea pe care o avem de a trăi în aceeași epocă și în fața unor probleme și preocupări comune"* (Interviu publicat în *Diario,* din Sao Paulo, Pleiade II, p. 1699).

[2] J. M. Domenach, *Le retour du tragique,* Ed. du Seuil, Paris, 1967, p. 234—235.

zătoare în posibilitățile omului de a corecta adversitatea destinului, și, deși au degajat aspecte importante ale tragicului contemporan, au ezitat prin forța împrejurărilor să se instaleze definitiv în frontierele disperării. Se naște însă întrebarea: este efectiv *„tradiționalismul"* lui Sartre sau Camus semnul desuetudinii, în timp ce nihilismul agresiv al noului teatru reprezintă adevărata modernitate și singura formă de tragedie a epocii noastre? Semnificativ în această privință este cazul unui dramaturg ca Arthur Adamov, care a resimțit ca pe un impas negativismul absolut al teatrului contemporan și care s-a orientat, în noua lui fază, spre o dramaturgie cu viziune socială și revoluționară. Semnificativ este de asemeni succesul constant al lui Brecht, iar adeziunea entuziastă întrunită de Peter Weiss, dramaturg care de asemeni reintegrează omul mediului social și face din teatru un mijloc de protest politic, spune multe despre sensibilitatea și exigențele publicului contemporan.

Dacă Sartre și Camus s-au oprit la jumătatea drumului, ar trebui să vedem înainte de toate încotro duce drumul pe care merg.

Într-un studiu publicat în revista *Les Temps Modernes* și intitulat *Jocul teatrului și al realității*, Bernard Dort, analizînd unele tendințe ale teatrului modern, scrie: *„Să luăm ca exemplu dramaturgia «de situație» sartriană. Ea este uneori victima unei contradicții fundamentale: aceea care opune ambiția lui Sartre de a prezenta marile probleme istorice și sociale («știm cu toții că lumea se schimbă, că ea schimbă omul și că omul schimbă lumea. Și dacă nu acesta trebuie să fie subiectul profund al oricărei piese de teatru, atunci înseamnă că teatrul nu mai are subiect»* [1]*) și evocarea, în piesele sale, a conflictelor psihologice private, închise în ele înseși. De aici răsturnarea de sens pe care au cunoscut-o unele opere ale lui Sartre, în special* Mîinile murdare: *eroii discută aici istoria, evoluția societății noastre, dar Sartre nu ne-o arată; prin aceasta, recluziunea individuală capătă precădere asupra situației istorice generale, drama personală a lui Hugo are mai mult sens decît acțiunea lui Hoederer. Și tot așa în* Sechestrații din Altona, *cu toate precauțiile lui Sartre de a evita să se pro-*

---

[1] *Deux heures avec Sartre*, în *L'Express*, din 17 sept. 1959 (n. n.).

ducă o asemenea reducere a generalului la individual. Prin ocolișul descrierii naturaliste a unui mediu închis, care este produsul unei evoluții istorice, și nu locul acestei evoluții, regăsim în cele din urmă în personajul sartrian (fie că e vorba de Hugo sau de Franz) eroul romantic, acest difuzor al spiritului secolului, cum spunea Marx (reproșîndu-i lui Lassale că preferă în al său Frantz von Sickingen «schillerizarea», în loc să recurgă la «shakespearizare»), care discută o situație mai mult decît o trăiește și propune spectatorului propriul său patos în locul unei veritabile cunoașteri a situației trăite." [1]

Constatarea lui Bernard Dort ne conduce într-adevăr în miezul problemei. Marele subiect al dramaturgiei lui Sartre este relația individului și, în special, a intelectualului cu istoria, mai bine-zis, obsesia de a găsi un punct de conjucție între individualismul caracteristic intelectualului, care, prin origine și cultură, aparține burgheziei egocentriste, antisociale, și exigențele majore ale vieții colective. Toate celelalte teme, împrumutate filozofiei sau literaturii sale anterioare, vin să susțină, să nuanțeze sau să pună piedici acestui mariaj dificil, care rămîne obiectivul principal al dramaturgiei lui Sartre. Într-o formă sau alta, toate piesele sale reiau povestea dureroasă a unui om care își caută locul printre semenii săi și care, fie că reușește, fie că renunță, este descurajat, înfrînt sau ucis în cursul încercării sale, acționează întotdeauna împins de pasiunea lucidă și ascetică a unui căutător de adevăr.

Începînd cu *Muștele* și pînă la *Sechestrații din Altona*, piesele lui Sartre se petrec sub raza fatală a istoriei, care nu apare în fața noastră, așa cum observă și Bernard Dort, prin intermediul oamenilor care o fac, ci mai ales al acelora care sînt obsedați, fascinați de înfățișarea severă a unui destin colectiv și uneori striviți sau înlăturați nu atît de valul comun care îi poartă, cît de propria lor neînțelegere. În Oreste din *Muștele*, mai ales spectatorii din timpul ocupației naziste a Franței au aplaudat un erou al timpului lor, un luptător din Rezistență, și au știut să descifreze în subiectul de tragedie antică stăruința pasionată cu care le vorbea de propria lor libertate un contemporan. Firește, în climatul

---

[1] B. Dort, *Le jeu du théâtre et de la réalité, Les Temps Modernes*, nr. 263, aprilie 1968, p. 1859—1860.

acelor prime reprezentații ale piesei, fiecare personaj venea să-și ia locul într-o dramă mai vastă, a unui întreg popor, și dacă Egisthe era asimilat opresorului fascist, Clytemnestra întruchipa în mod firesc colaboraționistul, după cum Oreste lua asupră-și rolul de luptător pentru libertate. Dar acest decalc istoric nu era decît efectul unei situații temporare, în care simpla pronunțare pe scenă a cuvîntului libertate căpăta un caracter subversiv. Adevărata relație a lui Oreste cu trista soartă a compatrioților săi reflectă mai puțin o epocă precisă și mai mult o interpretare metafizică a condiției noastre sociale și istorice. Solitudinea în care Oreste împlinește actul său de dreptate și în care se retrage după ce l-a săvîrșit, luînd cunoștință de ingratitudinea oamenilor și refuzînd iertarea zeilor, consacră deopotrivă triumful său de judecător suveran al faptelor sale, împotriva unui Jupiter cabotin, dar și eșecul încercării de a se integra colectivității. Pentru Sartre, Oreste reprezintă conștiința individuală ridicată la rangul de autoritate supremă a existenței omenești, autoritate situată la egală distanță de solidaritatea umană, ca și de consolarea divină. Acest *no man's land* este însăși condiția umană. Neliniște veșnică între zei și oameni, între etern și tranzitoriu, între transcendență și istorie, această condiție umană îl duce pe Oreste, datorită alegerii pe care o face, pe un drum fără întoarcere. Dar pentru Goetz din *Diavolul și Dumnezeu*, neputința de a împlini Răul absolut, ca și Binele absolut se transformă în înțelepciunea de a fi pur și simplu un om printre oameni. Personalitate tot atît de orgolioasă ca și Oreste, Goetz încearcă întîi să se opună puterii divine, devenind tocmai opusul ei, adică principiul răului; încearcă să devină marele senior al abjecției, așa după cum Dumnezeu reprezintă atotputernicia binefacerii. Dar bastardul Heinrich, bastard ca și Goetz atît prin sîngele care-i curge în vine, cît și prin sufletul împărțit între aristocrație și sărăcime, între puterea divină și cea omenească, sfidează ambiția lui Goetz de a săvîrși Răul suprem. Pentru Heinrich, greutatea cea mare este, dimpotrivă, aceea de a face bine. Răul este atît de întins, de puternic, de prolific, încît molipsește și corupe orice acțiune. Binele nu există decît în intenție, pe cînd răul se infiltrează atotputernic în orice faptă, macină și face să putrezească temeliile lumii. Nu este Goetz omul care să treacă cu vederea

o asemenea sfidare. Trișînd la zaruri și îngroșîndu-și astfel vocea pentru a acoperi tăcerea lui Dumnezeu, Goetz se angajează într-un rămășag pe care se face a-l primi ca pe o hotărîre a destinului însuși. În realitate, el arde de dorința de a ridica mănușa aruncată de preotul Heinrich — slujitor credincios al lui Dumnezeu și trădător involuntar al lui. În cursul unui an, Goetz se angajează să împlinească Binele suprem; a fost pînă acum principiul răului, își schimbă țelul și devine sfînt. Dar în ziua scadenței, dezastrul este total. Nu numai că în acest an nu a reușit să-și împlinească angajamentul, dar răul pe care l-a provocat în calitatea lui de slujitor al Binelui întrece cu mult pagubele pe care le înfăptuise zelul său malefic. În această situație, Goetz e gata să-i cedeze lui Dumnezeu suprema autoritate. Dar Goetz a trișat la zaruri. Nu Dumnezeu i-a cerut să facă Binele, după cum, la început, nu i-a cerut să fie apostolul Răului. Goetz singur a hotărît totul: alegerea este condiția și blestemul omului. Tăcerea divinității, inexistența Binelui și a Răului absolut, îl îndreaptă pe Goetz care, angajat pînă acum în sfere ideale, a nesocotit lumea reală, spre semenii săi, spre țăranii revoltați, hotărît să nu mai alerge după fantoma tot atît de imponderabilă a dumnezeirii, ca și a diavolului și să facă bine sau rău, după cum o cer condițiile unei cauze drepte, cauza celor mulți. Astfel, pe fondul războiului țărănesc din Germania secolului al XVI-lea, se consumă drama unui personaj care a existat în realitate și ale cărui ezitări între nobilime și țăranii răzvrătiți au putut să-i inspire lui Sartre figura neliniștitului său erou. Dar și aici, ca și în *Muștele*, deși de astă dată eroul se hotărăște să treacă de partea răsculaților, adevărata istorie începe dincolo de sfîrșitul piesei. Drama individuală ocupă primul plan sub forma unei confruntări a eroului principal cu limitele metafizice ale condiției umane, confruntare care îl îndeamnă să renunțe la trufia nechibzuită de a rivaliza cu un Dumnezeu atotputernic sau de a-i suplini lipsa și de a-și confunda destinul cu făuritorii condițiilor materiale ale existenței noastre, cu făuritorii istoriei și, în ultimă instanță, ai omului.

Piesele lui Sartre păstrează, mai ales atunci cînd se petrec deschis pe fondul unei epoci aproape contemporane, caracterul unor procese de conștiință provocate de atragerea destinelor individuale din orbita lor liniștită în fluxul fatal al

istoriei. În *Morți fără îngropăciune*, în *Mîinile murdare* sau în *Sechestrații din Altona*, istoria contemporană apare cu tragicul ei cortegiu de violențe și asasinate, biciuind cu cruzime conștiința individuală, împingînd-o în valul uriaș al unui destin colectiv, dar împiedicînd-o în același timp să se confunde cu mareea istoriei și să-și afle liniștea. Hugo din *Mîinile murdare* rămîne un intrus în mișcarea revoluționară nu numai atunci cînd crede că o trădează, ci și atunci cînd este convins că o slujește. El se află permanent într-o dilemă, a cărei soluționare se situează exact în punctul opus celui pentru care se hotărăște acest adolescent complexat, sortit să nu devină niciodată un adevărat adult și cu atît mai puțin un revoluționar capabil să înțeleagă dialectica moralei și să opereze cu alte principii decît binele și răul concepute sub *specie aeternitatis*. În timp ce Hoederer este omul cu „*mîinile murdare*", pentru că nu ezită să facă operă de asanare (dar în cazul lui ne aflăm *după* alegere, deci după ce a avut loc examenul de clarificare pe care Hugo nu-l poate trece), viitorul său ucigaș are puritatea ineficace a ascetului, care, mai tîrziu, conjugată cu o nerăbdare infantilă, îl va împinge la o răzbunare neîndreptățită. Hugo, după propria lui afirmație, nu este „*recuperabil*"; ciocnirea sa cu exigențele mișcării revoluționare l-a înfrînt, și din angrenajul istoriei el se retrage voluntar, ca un soldat dezamăgit.

Luptătorii din Rezistență care trăiesc marea încercare de a rămîne oameni nu numai în lupta inegală cu călăii, ci și cu propriile lor limite se află într-un sens nu *înaintea* istoriei, așa cum erau Goetz sau Hugo, ci *dincolo* de ea. Henri, Lucie, Canoris, Sorbier din *Morți fără îngropăciune* și-au făcut datoria, au luptat pentru eliberarea patriei de sub ocupația fascistă. Ei sînt capturați datorită umorului negru al destinului, numai cu cîteva zile înainte de victoria pentru care au luptat — nefericite victime ale ultimelor gloanțe care se trag într-un război. „*Liturghia neagră*" petrecută fără martori, între victime și călăi, se sfîrșește cu victoria martirilor asupra călăilor, ca și asupra propriei lor dureri morale și asupra spaimelor organice, iraționale. Într-un sens, acești muritori care știu că vor sfîrși în groapa anonimă a istoriei, după ce au trecut prin furcile ei caudine, ne dau imaginea unui Hugo care s-ar fi hotărît să treacă pragul sau a unui Goetz care și-a făcut datoria alături de țăranii

răsculați. În mod semnificativ, aceste imagini nu sînt prea diferite. Pregătindu-se să intre în valul revoluționar sau să rămînă singur după ce fluxul s-a retras și l-a părăsit în fața limitelor eterne ale ființei umane, în fața morții, în fața propriei lui neliniști, eroul lui Sartre arată mereu aceeași stea polară a existenței sale. Istoria îl fascinează și îl solicită, dar el rămîne perpetuu în afara ei, cu drama lui de muritor, cu singurătatea lui, din care nici o comunitate nu-l poate salva, cu neliniștea care nu-l iartă, cu durerea care nu-l uită.

Sechestrații din Altona, pînă în prezent ultima piesă a lui Sartre, proiectează în acest sens o lumină care dă retrospectiv acestor personaje atrase de istorie ca de un geniu la morții o aură diferită. Observația aparține criticului René Girard, care, la colocviul din 1966 de la Cerisy-la-Salle pe tema „Tendințe actuale ale criticii", a prezentat comunicarea *În legătură cu Jean-Paul Sartre: ruptură și creație literară.* [1] René Girard demonstrează, luînd ca exemplu dramaturgia lui Sartre, că opera unui artist formează un tot, de care trebuie ținut seama pentru a putea extrage sensul real al fiecărei piese în parte, individual nedefinitivat. *Sechestrații din Altona* constituie în această ordine de idei o ruptură cu repercusiuni semnificative asupra tuturor pieselor precedente. Dacă, începînd cu *Muștele* asupra căreia insistă în special René Girard, în dramaturgia lui Sartre temele se pot *„grupa ușor în perechi de concepte opuse: autenticitate și inautenticitate, luciditate și rea-credință, revoltă și conformism, ateism și religie, revoluție și reacțiune"*, în *Sechestrații din Altona* a devenit clar că aceste opoziții nu funcționează chiar atît de precis și că termenii lor se pot uneori *„resorbi"* într-o *„identitate"*. O realitate mitică a făcut progrese și, în acest sens, *Muștele*, direct legate de anecdota mitică, sînt, după Girard, mai străine de ea decît *Sechestrații*, care nu fac nici o aluzie la mit. Cum explică René Girard această *„ruptură"*, răspuns în același timp tuturor celor care văd în dramaturgia lui Sartre prea multă *„ideologie"* și progres real, atît în sensul pur ideologic, cît și ca substanță estetică propriu-zisă? Printr-o inconștientă autocritică a lui Sartre asupra propriei sale creații anterioare, asupra propriilor săi

[1] René Girard, *„A propos de Jean-Paul Sartre: rupture et création littéraire*, în vol. *Les Chemins actuels de la critique*, *Le Monde* 10/18, 1968.

eroi, în care incarna opoziții abstracte, relativ ușor destructibile în ordinea practică a vieții. *Sechestrații* consemnează cu exactitate faptul: *„...eroul, Franz von Gerlach, descoperă puținătatea conflictului care-l opune tatălui său și familiei sale. Acest conflict este reluarea conflictului lui Oreste și Egisthe, dar revolta împotriva tatălui nedemn nu mai este un act adecvat scopului său ; acest act nu mai stabilește o diferență, o distanță cu adevărat semnificativă. După ce a crezut, ca Oreste, în fecunditatea ei, Franz descoperă sterilitatea revoltei sale.* Muștele *sînt momentul revoltei, de aceea revolta este aici prezentă, în timp ce ea se află la trecut în* Sechestrații din Altona. *Franz este un Oreste trezit din iluziile sale.*

Toate diferențele se revelă iluzorii ; ele fac loc identității. Personajele și relațiile care figurează deja în Muștele *sînt toate modificate în* Sechestrații *în funcție de noul mesaj. Revolta zadarnică, diferența postulată, dar nerealizată, figurau desigur și în* Muștele *în persoana Electrei, sclavă în casa tatălui ei, simbol nu al femeii, ci al ființei efeminate, incapabile să transforme resentimentul ei într-o acțiune eliberatoare. Electra este o amenințare care îi dă tîrcoale lui Oreste și pe care Oreste reușește fără greutate să o conjure. Fratele se smulge sorei. Reușește să se* deosebească *de ea, ca și de Egisthe însuși. În* Sechestrații, *Electra a devenit Leni, dar Franz nu mai poate scăpa acestei surori. Revolta neputincioasă s-a întins ca un ulei ; ea se extinde de aici înainte la toți membrii familiei. Atracția plină de ură a fiecăruia pentru toți menține coeziunea familială. Atașamentul morbid al lui Franz pentru Leni este tributar raportului originar al tatălui, non-rupturii cu tatăl. Oreste rămînea în afara atmosferei sufocante pe care Egisthe și Clytemnestra o mențin peste tot. Nimeni, din* Sechestrații *nu scapă sechestrării.*" [1]

Într-adevăr, erou din aceeași substanță ca Oreste, Goetz sau Hugo, Franz von Gerlach ne revelă inconsistența și ineficacitatea revoltei pe care o încearcă predecesorii săi, prin faptul că el nu eșuează ca Hugo ducînd nesupunerea pînă la capăt, ci tocmai dimpotrivă, din prea mare obediență față de principiul răului, pe care-l detestă, dar căruia nu reușește să i se sustragă. Ar fi de adăugat că acest eșec se

---

[1] *Op. cit.* p. 224—225.

datorează mijloacelor pe care le folosește și care sînt, ca și în cazul lui Hugo sau Goetz, inadecvate realității și istoriei, calchiate, în schimb, după un manicheism al binelui și răului. Dar de astă dată Sartre, nemaisalvîndu-și eroul printr-o opoziție onorabilă față de conformismul tatălui său fratelui său, Franz apare într-adevăr ca un clișeu negativ al revoltei abstracte, filozofice, zadarnice a intelectualului existențialist. René Girard remarcă foarte exact că, dacă în cazul lui Franz, Sartre dorește să ne arate *„o revoltă cu siguranță mai complexă decît aceea a lui Oreste, dar funciarmente asemănătoare, dacă această revoltă sfîrșește de astă dată într-un angajament ideologic pe care el, Sartre, îl dezaprobă, este clar că revolta în sensul lui Oreste nu mai are, în ochii lui, aceeași validitate ca înainte. Or, revolta joacă un rol prea esențial la Sartre ca să fim îndreptățiți a vedea în această diferență o simplă schimbare de opinie, rectificarea unei «greșeli» anterioare"* [1].

Într-adevăr, în *Sechestrații din Altona* nu trebuie să vedem renegarea unei opoziții ideologice, care pentru Sartre, ca filozof și militant politic, a devenit din ce în ce mai acută și mai clară, ci renegarea spontantă, cu argumente artistice, a inconsistenței pe care el însuși o atribuia acestei opoziții în piesele sale anterioare. Apropierea lui Sartre de mit se face, firește, așa cum remarcă Girard, în favoarea artei. Tragedia antică sugerează, prin nepărtinirea corului și prin fenomenul catharsis-ului, depășirea cercului vicios în care se consumă opoziția personajelor, opoziție hrănită de identitate și adăugînd la nesfîrșit violențelor și nedreptăților vechi altele noi. Prin transformarea opoziției deghizate din *Sechestrații* într-o identitate reală, Sartre integrează piesei mai multă substanță istorică și estetică decît prin conflictul abstract al *Muștelor*, sugerînd în același timp spectatorului un verdict ideologic mai radical. Trebuie să recunoaștem că metoda critică a lui René Girard, inspirată de relațiile funcționale ale tuturor pieselor unui ansamblu, duce, în cazul de față, la un rezultat la care critica sociologică, marxistă, are de meditat ca la un bun care ar putea îmbogăți posibilitățile ei de cercetare.

Revenind acum la reproșurile care se aduc lui Sartre ca deschizător timid de drumuri, mai putem vedea în discur-

---

[1] *Op. cit.*, p. 232.

sivitatea şi coerenţa psihologică a eroilor săi o simplă inconsecvenţă pe drumul recunoaşterii absurdului sau ostilităţii fundamentale a universului?

Este, poate, mai nimerit să căutăm totuşi în relaţia dublă, alcătuită din opoziţie şi efort de identificare a individului cu istoria, adică în inima dramaturgiei lui Sartre, o tensiune caracteristică epocii noastre. Dată fiind ponderea tot mai mare pe care o capătă intelectualii în viaţa socială şi politică, această tensiune ar putea da teatrului de situaţii sensul, astăzi încă neclar, al unei literaturi profetice [1].

[1] Rîndurile de mai sus au fost scrise în primăvara anului 1968, aşa încît, deşi intitulate *Teatrul lui Sartre, azi*, acest *azi* nu mai corespunde întru totul momentului actual. Sartre cunoaşte în ultimul timp, aşa cum remarca recent un critic francez, *„un retour en force"*, un fel de revenire triumfală în arenă, care se traduce în fapt printr-o reluare a multora din piesele sale şi printr-o audienţă sporită — aproape ca altădată! — în rîndurile tineretului. Cred că presimţirea aceasta există în rîndurile de mai sus.

KEAN SAU CONDIŢIA BASTARDULUI

Ignorat, neînţeles, uitat sau prigonit, artistul a avut întotdeauna de revendicat un loc pe care societatea i l-a refuzat. Alexandre Dumas-tatăl n-a cunoscut nici una din vitregiile soartei. Ca şi fiul, de altfel, a avut la vremea lui şi bani şi glorie. Totuşi autorul celor *Trei muşchetari* şi al *Contelui de Monte-Cristo* n-a fost mulţumit; biografia lui este un şir de aventuri senzaţionale provocate de o nelinişte perpetuă, care-i inspira ambiţii nemăsurate, visuri de răzvrătire şi o risipă fabuloasă de bani. Urmărit de creditori ca un prinţ nesocotit şi implicat în mişcările politice ale secolului ca un adevărat revoluţionar, Alexandre Dumas a fost, cum am spune noi astăzi, un neintegrat, un element disparat într-o societate riguros stratificată, care-l excludea de fapt din structura ei, deşi îl copleşea cu favoruri. Gloria nu însemna totodată şi onoare, iar răsfăţul publicului semăna cu privilegiile generos acordate copiilor sau nebunilor. Nuanţa nu i-a scăpat acestui autor de succes, pe care tocmai reuşita l-a făcut să simtă ambiguitatea poziţiei sale sociale şi toată distanţa care desparte o favoare de un drept. Alexandre Dumas-tatăl ar putea fi eroul unei extraordinare drame, dar el nu a îndrăznit să scrie această dramă în numele său propriu. Şi nici n-a îndrăznit să facă o dramă din dezordinea existenţei sale. Ci o comedie în cinci acte, al cărui erou principal este actorul Kean, favoritul publicului englez, aclamat ca un rege,

frecventat de un prinț și iubit în taină de femei din înalta societate. Kean are tot ceea ce poate să rîvnească un om. Dar cu condiția să rămînă un favorit și să nu pretindă a deveni egalul celor care-l aclamă. De îndată ce iese din rolul său, rolul care-i este desemnat să-l joace în viață, Kean pierde toate privilegiile. Și-a închipuit că se poate bate în duel cu un lord scăpătat, sperjur și vînător de zestre? Eroare, un lord nu se bate în duel cu un saltimbanc. Și-a închipuit că este prietenul prințului regal, care-i ține la dispoziție casa, portmoneul și trăsura? Eroare, bunăvoința protectorului nu merge, după cum bine poate observa Kean, pînă la *„devotamentul unui prieten"*, căci el nu era pentru prințul de Galles ceea ce era Marcellus pentru Hamlet, ci numai ceea ce era Falstaff pentru Henric al IV-lea. Contesa de Koefeld vine în cabina lui de actor? Da, dar o femeie de lume nu părăsește un conte pentru a deveni soția unui histrion. Scena nu este regatul, ci exilul lui Kean. Într-un moment de revoltă, actorul iese din rol și spune ce gîndește. În public, de pe scenă. Gluma s-ar putea întoarce spre tragedie. Dar lui Dumas îi plăceau sfîrșiturile fericite nu numai pentru că ele mulțumeau publicul, dar și pentru că ar fi fost păcat să dea satisfacție deplină celor prea puternici și prea fățarnici. Melodrama era în gustul epocii, pentru că ea era răzbunarea nedreptăților și consolarea celor învinși. Ca orice femeie care nu excelează prin frumusețe, melodrama se mîndrește cu virtutea. Prin intermediul ei, morala iese învingătoare sau cel puțin își reafirmă drepturile încălcate. Kean, însurat cu o actriță și avînd drept prieten nu un prinț, ci un sufleur, a renunțat la ambiții deșarte pentru satisfacții reale. Fericirea eroului mulțumește pe toată lumea, dar lasă în suspensie tot ceea ce pînă atunci a provocat nemulțumirea lui Kean. Cu însurătoarea marelui interpret al lui Shakespeare nu a luat sfîrșit exilul interior al intelectualului și al artistului. Pentru că totuși genul detestat al melodramei care pune capăt printr-o întîmplare prielnică nefericirii eroului rezolvă un caz particular într-o lume al cărui cifru rămîne nedezlegat.

Situația pe care Dumas-tatăl o expunea în Kean cu o secretă patimă autobiografică l-a tentat pe Sartre. Dînd în 1953 o nouă versiune acestei piese uitate, autorul tratatului

Ființa și Neantul resuscita cazul lui Kean în contextul unui interes deosebit pe care îl poartă artistului și intelectualului ca elemente disparate în structura societății. Într-o formă sau alta, opera lui Sartre fiind în întregimea ei căutarea unui sens al existenței umane, devenirii și creației, Baudelaire, Jean Genet și, mai recent, Flaubert i-au prilejuit analize ample a condiției artistului, care, așa cum spune despre sine în *Cuvintele*, trebuie să fie *„un homme fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui"*. Adică să fie în același timp regula generală și excepția, omul obișnuit și un om neobișnuit. Dar eroii imaginației lui Sartre fac parte din aceeași familie de spirite a excepției care vrea să reintre în rînduri și a anonimului care vrea să se rupă de masă. Kean, eroul sartrian *avant la lettre*, este în această privință cazul cel mai elocvent. Prin meseria lui, el își asumă neliniștea eroului sartrian în forma ei cea mai acută.

Sartre a amplificat și nuanțat psihologia personajului lui Dumas, i-a inoculat mai multă gravitate și totodată i-a revelat ambiguitatea, dezvoltînd sugestiile existente, dar neexploatate în text. Nu acesta este însă lucrul cel mai important în redeschiderea discuției asupra cazului Kean. Ci tocmai posibilitatea actorului de a trăi în forma ei cea mai caracteristică drama creației și a creatorului.

În versiunea lui Sartre, Kean trăiește cu mai multă luciditate și, în consecință, cu o sfîșiere interioară incomparabilă, condiția sa de *outsider*. Încă din primul act, răspunzînd la invitația contelui Koefeld, ține să precizeze că a înțeles cui îi este adresată: *„actorului"*, nu *„omului"*. Situația lui specială printre ceilalți invitați, de *„bufon al regelui"*, nu i-a scăpat. Dar singurul rol în care marele interpret al lui Shakespeare nu poate intra este tocmai acela pe care societatea i-l rezervă în alcătuirea ei. Kean se simte un om care muncește și care creează cu efort și cu jertfă de sine valori noi, în timp ce publicul care se desfată la teatru consideră arta drept un joc, văzînd în actor saltimbancul chemat să-l amuze, să-i umple momentele de plictiseală sau să-i ofere clipe de destindere în schimbul ocupațiilor lui serioase. Astfel o mare nepotrivire de vederi desparte actor și spectatori, devenind totodată obstacolul care împiedică *idolul* să fie ceva mai puțin, dar și ceva mai mult decît este: îl împiedică să fie om. Și totuși Kean nu rămîne cu totul străin de perso-

najul pe care i-l impune publicul. Sartre a modificat oarecum viziunea romantică, încă atît de puternică la Dumas, care-și subintitula piesa *„dezordine și geniu"*. În spiritul unui raport dialectic inevitabil, el vede în Kean însuși înclinații de cabotin, o anumită solidaritate deci cu personajul pe care-l reclamă spectatorul și care de fapt îi repugnă. Kean nu poate realiza o libertate de spirit totală față de societatea în care trăiește și de aceea întreține cu ea relații de opoziție, dar și de complicitate. După bunul principiu sartrian, situația contaminează eroul, îl face să se vadă pe sine însuși cu ochii celor din jur.

Aspirația secretă a lui Kean este aceea de a săvîrși un *act*, adică de a-și depăși condiția și de a pune capăt dualității. Ca orice creator care nu poate exercita, prin meseria lui, o înrîurire directă asupra realității, are impresia că realitatea îi scapă, că activitatea lui e imaginară, metaforică și că gesticulează, mimează acțiunea, în loc să acționeze. Izbucnirea lui împotriva prințului de Galles și a lordului Mewill are în sfîrșit greutatea unui *act*. A împlini un *act* înseamnă a-ți angaja ființa și existența într-o decizie. Gestul e retorică, actul pune o piatră de hotar. După el nimic nu mai este la fel ca mai înainte. Ieșindu-și din rol, pe scenă, și părăsind totodată personajul care i se atribuie în viață, Kean își ia răspunderea unei acțiuni care nu mai este lipsită de consecințe. În acel moment, el ține să demonstreze lumii și lui însuși angajarea sa efectivă în realitate, sfîrșitul cabotinismului, a gesturilor lipsite de conținut, a rolurilor. În această privință, el se întîlnește cu alți eroi ai lui Sartre, ca de pildă Oreste, din *Les mouches*, sau Goetz, din *Le Diable et le bon Dieu*, care sînt, ca și el, excluși din structura societății, bastarzi, exercitîndu-și în abstract jocul inteligenței și urmărind să se insereze în real printr-un *act*. Dar în cazul lui Kean, intelectualul care apare întotdeauna în opera lui Sartre în postura de bastard social și de cabotin, are pentru prima oară, ca actor, prilejul să trăiască atît de evident discrepanța dintre lumea lui, lumea imaginarului, a fantomelor, și materialitatea plină a celorlalți. Kean este interpretul rolurilor lui Shakespeare și totodată al propriului său rol. Existența lui este un perpetuu consum de imaginație, artă de a simula viața, și nu de a o trăi.

Prin aceasta el răspunde în mod ideal condiției intelectualului, ca industrie de imaginar și pasiuni abstracte. Falsă conștiință și totuși sursă de autenticitate, deoarece oamenii, și Kean nu face excepție, își trăiesc condiția lor explicîndu-și-o uneori, în mod eronat, dar resimțind-o în mod real, întotdeauna, așa cum și-o imaginează.

AUTOBIOGRAFIE ȘI DESTIN

Încă de la începuturile ei, opera literară a lui Jean-Paul Sartre se îndrepta în mod inevitabil spre autobiografie.

Experiența personală, prin ceea ce produce ea irepetabil și unic, constituie lumina particulară pe care o revarsă asupra lumii aventura individuală a existenței umane, constituie mărturia vie și plină de căldură omenească a unui efort și a unui timp mai vast decît anotimpurile unei singure vieți: epoca istorică. Pentru Sartre, omul, în ireversibilitatea lui, este martorul de neînlocuit într-un proces al tuturor contemporanilor. În mod firesc, evoluția operei sale tindea să se împlinească printr-o depoziție proprie, scriitorul aruncînd în balanță, ca pe un argument hotărîtor, chiar viața lui, dar numai în momentul în care această viață s-a încărcat suficient de semnificații pentru a furniza o mărturie complexă și semnificativă.

Simone de Beauvoir, începîndu-și ciclul de memorii, incontestabil cea mai pasionantă dintre cărțile sale, mărturisea că toată activitatea ei anterioară îi apare doar ca o lungă introducere, care-i dă, în sfîrșit, dreptul să istorisească și povestea ei, să ofere, într-o interpretare proprie, melodia pe care fiecare dintre noi o cîntă altfel, a timpului.

Cuplu literar cu o experiență comună, petrecută sub raza aceluiași *Weltanschauung*, lunecînd totuși în fluviile a două vieți diferite, Sartre și Simone de Beauvoir au ajuns astfel,

cu un decalaj neînsemnat, în faza rememorărilor, spre care îi îndemna nu numai melancolica plăcere de a regăsi timpul pierdut, ci obligația unei viziuni speciale asupra existenței. După cele trei volume de memorii ale Simonei de Beauvoir, Sartre a dat la iveală, în 1964, primul volum autobiografic, cartea copilăriei, cartea *Cuvintelor*. Ca într-o lume biblică, pentru Sartre, la început a fost *cuvîntul*, cuvîntul care avea mai multă realitate decît realitatea însăși. Dar pentru a ne explica acest paradoxal început de viață, care era în același timp începutul unui destin de scriitor, trebuie să urmărim tocmai firul mărturiei lui Sartre.

Spiritul protestatar, dar insuficient diferențiat al filozofiei existențialiste, l-a făcut întotdeauna pe Sartre să caute cu înverșunare granița dintre inautenticitatea care grevează comportarea individului — uneori într-o complicitate intimă atît de perfectă, încît inconștient practicată — și reacțiile unei mișcări sufletești autentice, neidentificabile în modele sociale, voluntar sau involuntar imitate. Scriitorul își aplică de astă dată sie însuși regulile unei riguroase scrutări a conștiinței. Copilul de odinioară este supus unui examen critic, după cum au fost supuși mai înainte eroii sartrieni, cu care, de altminteri, seamănă. Răceala analizei, ca și asemănarea băiețașului Jean-Paul cu eroii trecuți prin furcile caudine ale filozofiei existențialiste, au trezit o oarecare suspiciune. Cîțiva critici francezi, învinuindu-l de literaturizare, deci de inautenticitate în reconstituirea copilăriei sale, i-au reproșat lui Sartre asprimea arătată copilului care a fost el însuși, intrigați fiind mai ales de absența duioșiei, a ironiei simpatetice, a privirilor pline de regret care se întorc de obicei spre această perioadă a vieții ca spre un paradis pierdut. În prefața traducerii sovietice, scriitorul răspundea astfel acestei obiecții: *„Oamenilor le place cînd amintirile sînt pătrunse de indulgență față de sine însuși, cînd autorul, înduioșîndu-se, îl înduioșează și pe cititor. Nu sînt nici aspru, nici duios, nu învinuiesc copilul, ci epoca și condițiile care l-au format. Esențial este faptul ca această carte să fie socotită ceea ce este și în ultimă instanță: o încercare de spulberare a mitului.“*

Confruntată cu lectura cărții, replica scriitorului se dovedește fecundă în sugestii.

Copilul, făcîndu-și apariția într-o lume gata întocmită de alte generații înaintea lui, suferă inevitabil presiunea unor tipare care stau gata pregătite ca să-l formeze și, de multe ori, să-l deformeze. Adulții fabrică *„din regretele lor"* acest monstru care e, uneori, copilul. În anii de inițiere în miracolul vieții, căruia timpul, memoria și obișnuința îi vor răpi, treptat, din farmec și mister, noul venit este călăuzit pe un făgaș existent. În cazul lui Jean-Paul, lipsa tatălui, mort pe cînd copilul avea abia cîteva luni, este suplinită de bunicul din partea mamei, care se ocupă de educația lui. Charles Schweitzer fusese destinat de familie carierei preoțești, dar preferînd un sacerdoțiu mai puțin auster, devenise profesor de germană; acest preot avortat păstrase însă, după spusele nepotului său, gustul sublimului și se pricepea să fabrice *„mari circumstanțe din mici evenimente"*. Două tehnici recent descoperite, *„arta fotografică și arta de a fi bunic"*, desăvîrșesc aplecarea lui spre poză și teatralism. Ajutat de o fizionomie hugoliană, acest bătrîn frumos, cu impunătoarea-i barbă albă, se fotografia des și cu plăcere, își regiza apariții spectaculoase în locuri publice și juca împreună cu nepotul său comedia sinceră a unei înduioșătoare afecțiuni:

„Seara, cînd ne duceam să-i ieșim în cale, îl recunoșteam imediat în mulțimea călătorilor care coborau din funicular, după statura lui înaltă, după mersul lui de maestru de menuet. Oricît de departe ne zărea, se plasa ca și cum ar fi ascultat de indicațiile unui fotograf invizibil: barba în vînt, corpul drept, picioarele rășchirate, pieptul scos în afară, brațele larg deschise. La acest semnal, eu încremeneam, mă aplecam înainte, eram alergătorul care-și ia avînt, păsărica ce va ieși din aparat, rămîneam așa cîteva clipe unul în fața altuia, un frumos grup de porțelan de Saxa, apoi o luam la fugă, încărcat de fructe și flori, de fericirea bunicului, pînă ce mă izbeam de genunchii lui, chipurile cu răsuflarea tăiată; el mă umfla de jos, înălțîndu-mă în văzduh cît putea de tare, apoi mă strîngea la piept murmurînd: Comoara mea! Aceasta era cea de a doua figură, foarte apreciată de trecători."

Charles Schweitzer, moștenitorul tradiției literare a secolului trecut, traducea astfel în termenii unei melodrame domestice neliniștea reală a existenței sale care se apleca spre deznodămînt; înmuind în duioșie inima actorilor, ca și a

spectatorilor, acest fast cabotin, teatraliza o tristețe legitimă, avînd de fapt menirea să-i slăbească forța. Bietul bătrîn găsise, poate, în această euforie actoricească mijlocul cel mai potrivit de a trăi omeneasca lui dramă și de a îmblînzi spaima de neantul în care, încet, se scufunda. „*Jucam împreună* — spune nepotul lui — *o amplă comedie cu zeci de scheciuri diferite: flirtul, neînțelegerile cu ușurință spulberate, tachinăriile bonome, dojenile tandre, gelozia îndrăgostitului, secretele nevinovate și pasiunea; născoceam tot felul de piedici în calea dragostei noastre ca să trăim bucuria de a le înlătura; eram aspru uneori, dar toanele nu puteau ascunde sensibilitatea mea aleasă; el avea orgoliul sublim și inocent care șade bine bunicilor, orbirea, slăbiciunile vinovate pe care le recomandă Hugo.*"

Dar în același timp, spectacolul regizat de bătrînul chinuit de spaima morții împingea de timpuriu nepotul spre lumea inautenticității, spre o existență trucată, care se aservește unor scopuri exterioare și se situează în dependența unor prejudecăți bine înrădăcinate cu privire la ordinea perfectă a lumii, la aura convențională a unei vieți de familie onorabile și unitare, la excepționala lui făptură de copil-minune.

În general, prima reacție a copilului este o reacție de imitare, de reconstituire a lumii adulților în interiorul universului infantil, ceea ce produce un efect comic, și, uneori, o înșelătoare precocitate, care face încîntarea familiei. Jean-Paul flatează într-o anumită măsură în mod conștient slăbiciunea convențională a oamenilor mari pentru graba cu care copilul se apucă să le semene. „*Spun vorbe de om mare; știu să îndrug, fără să le înțeleg, pălăvrăgeli, care nu sînt pentru vîrsta mea. Aceste pălăvrăgeli sînt adevărate poeme; rețeta e simplă: trebuie numai să ai încredere în diavol, în întîmplare, în vid, să iei fraze întregi din vorbirea celor mari, să le pui cap la cap și să le repeți fără să le pricepi.*" Sensibil la succesul obținut, copilul adoptă poncife care-i asigură atenția plină de mirare și surpriză a obișnuitului său public, devine un mic cabotin care-și calculează efectele, cu atît mai zelos, cu cît simte în jur o încurajatoare simpatie, o atmosferă favorabilă unei comedii generale de familie. El joacă în mod conștient jocul de a fi cuminte, jocul de a fi generos cu cei săraci sau inferiori, jocul de a face profeții

(*„adevărul e în gura copiilor"*). O fotografie din acea vreme restituie scriitorului de acum o privire în care se citește *„une déférence affable pour l'ordre établi"*. În relațiile cu inferiorii, a învățat să adopte generozitatea ipocrită a egalității: *„...e o minciună pioasă cu care urmăresc să-i fac fericiți și pe care e bine ca ei să nu o creadă pînă la capăt. Servitoarei, factorului poștal, cățelușei, le vorbesc cu răbdare și pe un ton cumpătat. În această lume în care domnește ordinea, există săraci. Există și oi cu cinci picioare, surori siameze, accidente de cale ferată: nimeni nu poartă vina acestor anomalii."* Din interiorul unei familii satisfăcute de burghezul ei mod de viață, lumea îi apare bine întocmită copilului dornic să cultive slăbiciunile celor mari, simțind că ele fac forța celor mici. Astfel, tînăra vietate socială care este copilul caută instinctiv tiparele menite să-i facă viața mai ușoară, mai plăcută, bucuriile infantile mai ușor de obținut, dorințele mai ușor de împlinit.

Vlăstar de intelectuali, Jean-Paul adoptă de timpuriu o poză de intelectualitate, care, fatalmente, va deveni mai tîrziu natura lui intimă, dar care, deocamdată, nu este decît spectacol pentru adulți, pentru gustul lor prejudiciat de un mit fals: *„Iată, de exemplu: singur printre adulți, eram un adult în miniatură și aveam lecturi de adult; sună totuși fals, fiindcă, în același timp, rămîneam copil. Nu pretind că eram vinovat; așa era, și pace; nu e mai puțin adevărat că explorările și vînătorile mele făceau parte din Comedia familială, că toți erau încîntați de ele, că eu știam asta: da, știam, în fiecare zi un copil minune răscolea hîrțoagele pe care bunicul lui nu le mai citea. Trăiam deasupra vîrstei mele, așa cum trăiește cineva deasupra mijloacelor pe care le are: cu zel, cu osteneală, costisitor, pentru aparențe."*

Trăind în permanent spectacol familial, ca actor și regizor, acest copil atent la *„mitul copilăriei elaborat de cei vîrstnici"* își cheltuia în mod firesc forțele sufletești ca să-și realizeze comedia: *„j'avais la larme facile et le coeur dur"*. Sîntem departe de elegia copilăriei lui Proust, summum al sensibilității și tandreței infantile. Sartre înfățișează copilul care a fost el însuși fără duioșie și fără menajamente, pentru că regăsește în el inautenticitatea și ipocrizia convențiilor sociale, de care mai tîrziu a luptat din greu să se desfacă. Afecțiunea exagerat de indulgentă arătată copilului care

reproduce la scara lui, cu inteligență și cruzime, defectele adulților din jur, speculînd asupra unor interese egoiste, conține întotdeauna ceva suspect și inuman, după principiul enunțat undeva în cuprinsul cărții: *„cînd iubești prea mult copiii și animalele, îi iubești împotriva oamenilor"*.

Luciditatea scriitorului discerne totuși cu exactitate zonele de frăgezime și candoare care coexistau în băiețașul de odinioară, împreună cu micul lui cabotinism. Urechea avertizată distinge în limbajul acestui anti-proustian declarat ecourile lirice ale memoriei involuntare; o invizibilă ceașcă de ceai, în a cărei aromă viețuiește lumea feerică a copilăriei, se află în fiecare din noi. Cinematograful, una din plăcerile vii ale micului Jean-Paul, fascinat de misterioasa lume a umbrelor, pe atunci, ca și el în faza copilăriei, a rămas de-a pururi asociat cu mirosul de dezinfectant, specific sălilor de cartier, cu bomboanele pe care le ronțăia, cu lumina voalată a lămpilor, cu acompaniamentul pianului. Un fenomen de memorie involuntară, trezind amintirea clipelor încărcate de emoție copilărească, se produce ori de cîte ori o senzație prezentă vine să se suprapună amprentelor rămase din acea vreme: *„...cînd mi se oferă o bomboană englezească, cînd o femeie își dă cu lac unghiile, lîngă mine, cînd simt în closetele unui hotel de provincie un anumit miros de dezinfectant, cînd într-un tren de noapte privesc becul violet din tavan, regăsesc în ochi, în nări, pe limbă, luminile și parfumul acelor săli dispărute ; acum patru ani, în largul Grotelor Fingal, pe furtună, auzeam cîntînd un pian în vînt"*. Nu s-ar putea spune că ecoul discret al unei melancolii reținute nu răzbate în aceste rînduri. Și nu numai în aceste rînduri. În întregimea ei, cartea este punctul de intersecție a două planuri, situate nu numai în timp, ci și în conștiința scriitorului, devenit propriul său personaj. Reconstituirea critică a copilăriei implică și sensibilitatea în numele căreia se face această reconsiderare. Cine citește cartea fără idei preconcepute aude sunetul unui instrument muzical discret. Silueta estompată a părintelui mort de timpuriu nu a căpătat în copilăria lui Jean-Paul nici o consistență. (*„Dar față de acest om, nimeni din familia mea n-a știut să-mi trezească curiozitatea."*) Acționînd retrospectiv, melancolia scriitorului face să răsară din neant făptura acestui ofițer mort tînăr și uitat de toți, cu drama lui intactă, pe care nimeni nu și-a

dat osteneala s-o înţeleagă: „*A iubit, totuşi, a vrut să trăiască, s-a văzut murind ; ca să fii un om, asta e de ajuns... dacă m-a iubit, dacă m-a luat în braţe, dacă şi-a întors către fiul lui ochii de culoare deschisă astăzi putreziţi, nimeni nu-şi mai aduce aminte : astea sînt chinuri de dragoste zadarnice... Un tată care nu e nici măcar o umbră, nici măcar o privire : am trăit o vreme amîndoi, el şi cu mine, pe acest pămînt, asta e tot.*"

Uneori amintirile scot la suprafaţă primii emisari care au anunţat copilului credul dezordinea ascunsă a unei lumi, numai aparent cea mai bună dintre lumile posibile. Domnişoara Marie-Louise avea o influenţă demoralizatoare asupra elevului său. De ce? „*Eu credeam* — spune Sartre — *că salariile sînt proporţionale cu meritul şi mi se spunea că e harnică ; atunci de ce o plăteau atît de prost? Cînd ai o profesiune, eşti demn şi mîndru, fericit că munceşti : cum ea avea norocul să muncească opt ore pe zi, de ce vorbea despre viaţa ei ca despre un rău incurabil? Cînd îi reproduceam tînguirile ei bunicul meu începea să rîdă : era prea urîtă ca să se uite la ea vreun bărbat. Eu nu rîdeam : puteai să te naşti condamnat? În acest caz, mă minţiseră : ordinea lumii ascundea intolerabile dezordini.*" Îndepărtarea profesoarei care-i dădea micului răsfăţat al soartei o stare de surdă nemulţumire şi incertitudine nu a fost decît un gest firesc. Copilul trebuia crescut în spiritul ordinei şi al încrederii în ordinea existentă. Bunicul i-a găsit pe viitor profesori „*mai decenţi*". Atît de decenţi, remarcă scriitorul, „*încît i-am uitat pe toţi*". Ceea ce n-a uitat a fost tocmai această primă împunsătură a îndoielii, care mai tîrziu va hrăni revolta morală a intelectualului Sartre. Factori contrari — ai „*ordinii*" şi „*dezordinii*" — au acţionat astfel asupra copilăriei sale, operînd începutul unei sfîrşieri pe care viaţa nu va face decît să o adîncească. Sentimentul unei permanente inadvertenţe îşi are pentru Sartre originea aici. Aproape toţi eroii săi sînt "*bastarzi*", sînt alcătuiţi, cum spune Goetz *(Diavolul şi Dumnezeu)* din „*două jumătăţi care nu se lipesc*", din două lumi care se resping, din elevul domnişoarei Marie-Louise şi din nepotul lui Charles Schweitzer.

Cînd părăseşte epoca în care se petrece acţiunea — ceea ce se întîmplă destul de des, această autobiografie fiind un autoportret în constituire —, scriitorul o face mai ales pentru a ne sugera istoria sensibilităţii sale, educate în timp prin

expurgarea aluviunilor pe care i le inculcase dulcea inerţie a conformismului. „*Am înţeles mai tîrziu* — spune el — *că putem cunoaşte totul în legătură cu sentimentele noastre, în afară de forţa lor, adică de sinceritatea lor. Actele, ele înseşi, nu vor sluji drept etalon în afară de cazul cînd s-a dovedit că nu sînt nişte simple gesturi, ceea ce nu e întotdeauna uşor.*" Această observaţie spune multe despre precauţia cu care scriitorul întîmpină astăzi efuziunile oamenilor şi chiar faptele care nu s-au dovedit încă a nu fi simple gesturi. Copilăria petrecută sub raza inautenticităţii, care vădeşte imensa forţă de invenţie a prejudecăţilor, l-a marcat. Protestul vehement al scriitorului împotriva pozei şi a atitudinilor confecţionate după şabloanele convenienţelor sociale are la bază revolta unei sensibilităţi sacrificate în copilărie pe altarul dubios al unui templu închinat zeului cabotin al gesticulaţiei. În această ordine de idei, ar trebui să remarcăm nu atît că acest copil seamănă cu eroii sartrieni, ci că aceşti eroi seamănă cu Sartre. Efortul lor de a se demistifica este efortul scriitorului însuşi de a regăsi culorile reale ale lumii, ingenuitatea gîndirii şi a simţirii omeneşti. Acest omuleţ inteligent şi inventiv, tratat cu luciditate rece de scriitor, este tocmai prototipul copilului care se afundă în labirintul repudiat cu vehemenţă de Joyce, labirintul prejudecăţilor sociale, familiale, religioase, naţionaliste etc. Zugrăvindu-ne amploarea labirintului în care s-a împotmolit copilăria lui, Sartre ne face să măsurăm cu o măsură mai sigură efortul acestui nou Dedalus pentru a ieşi la lumină. Faptul polarizează teme şi idei familiare întregii opere literare a scriitorului. Acum, cînd Sartre abordează în mod deschis genul literaturii autobiografice, sesizăm cu mai multă uşurinţă caracterul de subtilă confesiune personală a pieselor şi romanelor sale. În destinul eroilor săi se amestecă întotdeauna ceva din istoria propriei sale conştiinţe, din conflictele scriitorului cu lumea din jur şi cu el însuşi, din reacţiile intelectualului superior care întreţine un raport specific cu universul şi chiar din izbucnirile temperamentale ale omului impulsiv, contradictoriu, stăpînit de pasiuni lucide şi orientat în acţiunile sale de o dialectică creatoare. (*„Mi s-a spus, acum cîţiva ani, că personajele pieselor mele se hotărăsc în mod brusc şi, în cursul unei crize, că ajunge o clipă, de pildă, pentru ca Oreste din* Muştele *să ia decizia.*

Firește : din cauză că le fac după chipul meu ; nu așa cum sînt, fără îndoială, ci așa cum am vrut să fiu.") Scriitorul însuși expune fazele prin care a trecut aventura existenței sale,în căutarea unei personalități proprii, reconstituind mișcarea progresivă a spiritului către un viitor mereu convertit în trecut, dar avid, ca o pompă aspiratoare, care trage mereu după sine fluidul vieții noastre. Fiecare carte reprezintă o etapă; fiecare etapă reprezintă de fapt o treaptă. Viața este un drum ascendent, trebuie să fie în orice caz iluzia unei ascensiuni: *„Cea mai bună carte a mea e cea la care lucrez ; îndată după ea vine ultima publicată, dar, pe nesimțite, mă pregătesc să nu mai țin curînd la ea. Socotind-o astăzi proastă, criticii mă vor amărî poate, dar după șase luni nu voi fi departe de a le împărtăși părerea. Cu o condiție totuși ; oricît de precară și de neavenită ar considera ei acea lucrare, vreau totuși s-o pună mai presus de tot ceea ce am făcut înaintea ei ; consimt ca tot lotul să fie depreciat în întregime, numai să se mențină ierarhia cronologică, singura care-mi lasă șansa de a face mai bine mîine, poimîine și mai bine, și de a sfîrși cu o capodoperă."* Iluzia unui progres permanent este poate singura pe care Sartre, în fervoarea autenticității, o admite și o întreține conștient, recunoscînd în ea tocmai substanța din care este alcătuită făptura de vis și speranță a omului. El a fost, printr-o inconștientă dedublare, nu numai analistul necruțător al lui Roquentin, ci și Roquentin însuși, intelectualul sofisticat din romanul *La nausée (Greața,* 1938*)* ; tot el a fost Oedip, eroul justițiar, care s-a răzvrătit împotriva Destinului, ca și împotriva maniilor de burlac spiritual ale lui Roquentin, depășind viziunea lui egocentrică în sensul unei lupte solitare pentru un interes obștesc. (Piesa *Les Mouches — Muștele,* 1942). Cuplul de intelectuali Hugo-Hoederer (din piesa *Les mains sales — Mîinile murdare,* 1948) va duce mai departe sarcina lui Oedip, fiecare dintre cei doi protagoniști luînd asupra lui cîte o latură a personalității scriitorului, veșnic dinamizat de conflicte interioare și descoperind ideea angajamentului în slujba cauzei comune și în spiritul luptei comune. Goetz din piesa *Le Diable et le bon Dieu (Diavolul și Dumnezeu,* 1951*)* va relua dilema nerezolvată de noul Roquentin, Mathieu Delarue (ciclul *Les chemins de la liberté — Căile libertății,* 1945-1948*)*, pentru a se angaja în lupta împotriva violenței nedrepte. Scriitorul și-a creat opera

depășind și adăugînd. Construcția acestei opere reflectă însuși progresul biografiei spirituale a autorului ei.

În mod cu totul firesc, cartea îmbină povestea unei copilării cu reflecțiile scriitorului asupra neîntreruptei călătorii care este istoria lui însuși și ale cărei începuturi le descrie și le înscrie pe orbita personalității sale. Aici, în *Les Mots*, aflăm sursa principalelor coordonate din viața și opera scriitorului, asistăm la desfășurarea unui proces de mistificare a conștiinței și facem cunoștință cu eroismul autodemistificării, aici aflăm cum se naște confuzia tipică pe care o comite intelectualul contopind viața și universul livresc, realitatea și arta, faptele și cuvintele într-o halucinantă și superbă imagine, în care adevărul se îmbrățișează cu iluzia; aici aflăm sursa atitudinii intelectualiste a lui Sartre față de lume și față de societate, tentația, pe care gîndirea sa teoretică o suportă necontenit, de a acorda conștiinței rolul primordial și transformator al vieții; aici, în contactul special pe care acest copil îl ia cu realitatea, descoperim cum s-a născut în opera sa ceea ce Marx numea *„critica filozofică"* a lumii, spre deosebire de critica revoluționară. Contactul inițial cu lumea, care a fost un contact livresc, s-a constituit într-un impuls primordial greu de contracarat, deși permanent resimțit de Sartre însuși ca nesatisfăcător. Foamea de concret a eroilor săi, nostalgia după *faptă*, dorința de a umple *„vidul inimii mele"*, *„absența superbă"* a sufletului s-a născut ca o reacție împotriva presiunii universurilor imaginare, care au împins pe un plan secundar în închipuirea exaltată a copilului lumea reală și mirosul tare, de sudoare, al acțiunii. Eroii lui Sartre suferă fascinația *actului* tocmai pentru că au fost, ca și acest copil al cărților, îndepărtați de la *fapte*.

Începîndu-și viața — *„așa cum, fără îndoială, o voi sfîrși"* — în mijlocul cărților, micul Jean-Paul s-a obișnuit să considere mai reale decît lumea din jur universurile închise între coperți pline de praf, care se deschid cu un zgomot sec, emanînd un miros de clei și carton; s-a obișnuit să considere *cuvintele* mai reale decît faptele. Încă din biblioteca bunicului său, existența acestui copil a început să ia aspectul unui destin. Închipuirea lui, oprimată de imagini livrești, construia febril o traiectorie care-i părea predestinată. Influențat de lectura unei cărți care reconstituia în scopuri pedagogice copilăria oamenilor iluștri prin prisma gloriei lor

ulterioare, micul Jean-Paul începe să-și considere propria lui copilărie drept un preludiu, în care trebuie descifrate semnele ascunse ale unui viitor dinainte stabilit. O dată fixate scopul și destinația, propria lui viață începe să-i apară ghidată de forța secretă a unui destin care se cere împlinit: *„Copiii aceștia viețuiau în plină eroare; credeau că acționează și vorbesc la întîmplare, și, în realitate, cele mai neînsemnate vorbe pe care le spuneau aveau ca scop să anunțe Destinul lor. Autorul și cu mine ne zîmbeam unul altuia înduioșați pe deasupra capetelor lor; citeam viața acestor oameni fals mediocri, așa cum o concepuse Dumnezeu: începînd cu sfîrșitul. Mai întîi, jubilam: erau frații mei, gloria lor va fi a mea. Și deodată totul se dădea peste cap: mă regăseam pe partea cealaltă a paginii,* în carte: *copilăria lui Jean-Paul se asemăna cu a lui Jean-Jacques și cu a lui Johann-Sebastian, și nimic nu i se întîmpla care să nu fie cît se poate de simptomatic. Numai că de data asta, autorul făcea cu ochiul strănepoților mei. Eu eram cel văzut de la moarte la naștere, de către acești copii viitori, pe care nu mi-i puteam închipui și cărora nu încetam să le trimit mesaje indescifrabile pentru mine.“*

Pe măsură ce se desfășoară, povestirea autobiografică *Les Mots* capătă din ce în ce mai mult un caracter de autoportret spiritual, punînd în valoare trăsături dobîndite în copilărie și dezvoltate mai tîrziu, sau, dimpotrivă, infirmate, contrariate, incriminate în cursul unei vieți care ne apare ca o perpetuă operă de construire și reconstruire a personalității proprii. *Cuvintele* istorisesc transformarea unui copil orfan într-un scriitor, cu alte cuvinte, în propriul său creator. Crescut între două credințe, cea catolică și cea protestantă, micul Jean-Paul s-a deprins de timpuriu să nu creadă în nimic. Lipsa unui principiu călăuzitor — părinte spiritual sau trupesc — a fost suplinită în cazul lui Jean-Paul de chemarea secretă pe care nepoțelul profesorului Charles Schweitzer, frecventînd biblioteca bunicului, a resimțit-o ca pe o chemare a destinului. Voind să scape de insuportabila idee a inutilității care pîndește orice ființă rațională, în atmosfera austeră din casa bunicilor, *„îmi pregăteam* — spune scriitorul — *cea mai iremediabilă singurătate burgheză: cea a creatorului“*. Absența tatălui, ca și aceea a lui Dumnezeu, i-a accentuat sentimentul inutilității propriei sale apariții în lume. Tatăl reprezintă întotdeauna în

ochii copilului principiul care susţine universul şi care transmite moştenitorului menirea şi justificarea existenţei sale. Copilul acţionează, ordonă, trăieşte şi se comportă în numele şi după exemplul tatălui. Lipsa acestui principiu organizator i-a sporit în copilărie dificultatea de a se accepta, de a se împăca cu sine însuşi. Trebuind să-şi găsească justificarea, copilul a făcut din preferinţa pentru cărţi şi din imaginaţia lui activă scopul şi misiunea existenţei sale, într-un cuvînt, destinul pe care îl avea de împlinit. Viaţa lui s-a organizat şi s-a realizat în jurul acestei coloane vertebrale; scriitorul notoriu îşi încheie însă observaţiile asupra propriei sale existenţe cu constatarea unei dezolări: chemarea destinului a fost o iluzie, *„o lungă, amară şi dulce nebunie"*, din care, în preajma vîrstei de cincizeci de ani, deţinătorul unui mandat inexistent a început să se trezească. Din visul îndelung, din amăgitoarea chemare n-au rămas decît o *„obişnuinţă"* şi o *„meserie" (nulla dies sine linea)*. Obişnuinţa şi meseria l-au dus pe Sartre în faţa laurilor neacceptaţi ai premiului Nobel. Succesul intelectual, social, reuşita nu pot face însă uitată ideea unui inevitabil eşec, care este însăşi trecerea existenţei noastre. *„Salvarea"* omului prin creaţie artistică i se pare astăzi, după o îndelungată activitate, iluzorie. Altfel scriitorul ar fi, în comparaţie cu ceilalţi oameni, un *„privilegiat"*, idee pe care Sartre nu ar accepta-o niciodată. Existenţa, conform doctrinei sale filozofice, este gratuită, salvarea din gratuitatea ei primară, imposibilă.

Dar, după ce *„imposibila salvare"* a fost expediată la *„depozitul de vechituri"*, ce mai rămîne? Iată ce rămîne: *„Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui"*. Adică, într-o precară versiune românească: *„Un om alcătuit din oamenii toţi, care face cît ei toţi, precum oricine face cît el"*. Cu alte cuvinte, un om ca toţi oamenii avînd modestia şi generozitatea condiţiei sale, nutrind convingerea că nu există o *„elită"* a destinului omenesc şi că omul *„cu mîinile şi cu buzunarele goale"* este chemat să-şi făurească într-o luptă permanentă cu forţe adverse şi, uneori, cu el însuşi, viaţa, justificarea, meseria şi propria lui conştiinţă. Să-şi construiască în deplină libertate şi cu sentimentul unei răspunderi ireversibile biografia, nu să urmeze docil îndreptarul dinainte stabilit al unui destin. Poate că omul acesta este totuşi neobişnuit.

CAMUS, ÎNTRE MIT ȘI ISTORIE

Albert Camus, este prin excelență, tipul scriitorului multilateral, care a practicat cu egală îndemînare și pasiune nenumărate genuri literare și publicistice, lăsînd la patruzeci și șapte de ani — cînd un accident absurd i-a curmat firul vieții — o operă neterminată, dar de o excepțională întindere și varietate. Și totuși, pentru cine are răbdare să parcurgă această operă de la început pînă la sfîrșit, varietatea ei încetează să mai apară ca o trăsătură esențială. Dimpotrivă, în ansamblul ei, opera lui Camus este rezultatul unei rigori de gîndire care-i impune o unitate atît de strictă, încît, cu toată diversitatea formală, sufletul ei ni se revelă monoton, ca o obsesie. Într-un ultim interviu, acordat în decembrie 1959, Camus însuși spunea: *„Scriu pe planuri diferite tocmai pentru a evita amestecul genurilor. Am compus piese în limbajul acțiunii, eseuri în formă rațională, romane despre obscuritățile sufletului. Aceste cărți diferite spun, e drept, același lucru."*

Filozofiei absurdului, expusă în eseuri, îi corespunde o estetică a absurdului urmărită cu consecvență în romane, nuvele și piese de teatru, personajul principal al acestei literaturi fiind *homo absurdus;* teoriile social-politice ale scriitorului exprimă aplicarea la viața socială a concepției sale filozofice. Putem afirma că tot ceea ce a scris Camus se

organizează în jurul cuvîntului *absurd*, în care izbucnește atît patima lui senzuală pentru viață, cît și o neîmpăcare disperată cu limitele existenței și cu inerentele ei suferințe. Și mai putem spune că acest cuvînt așteptat și presimțit de o *„sensibilitate absurdă răspîndită în secol“* [1], acest cuvînt, pe care Camus a știut să-l rostească la timp, a fost cheia succesului său fulgerător de după război, cauza mondenității și confuziilor care s-au acumulat în jurul lui, într-un cuvînt, a *modei* care l-a urmărit cu privilegiile și servituțile ei.

Rareori reușește un scriitor să vină *la timp*, așa cum a venit Camus, nici mai devreme, nici mai tîrziu decît o cer presimțirile obscure ale unei epoci. Numai Jean-Paul Sartre, prietenul, rivalul și adversarul său, cu care a împărțit o celebritate zgomotoasă în anii imediat postbelici și rolul de director de conștiințe, a mai realizat o aderență atît de strînsă la epocă, încît numai timpul va reuși să purifice definitiv durabilitatea operei sale de efectele ei spectaculoase.

Camus însuși avea sentimentul că divorțul dintre ființa rațională — omul — și lumea înconjurătoare (pe care ezita să o califice drept irațională, dar găsea în orice caz că nu este *„raisonnable“*) i-a apărut ca o realitate pe care a acceptat-o *„cu regret“*, dar fără putința de a o respinge. În însemnările publicate postum, sub titlul *Carnets*, el nota la începutul anului 1943 — adică într-un moment istoric care stimula la culme sentimentul inadecvării lumii la cerințele elementare ale existenței umanității — următoarea reflecție: *„Trebuie să ne decidem a introduce în problemele gîndirii distincția necesară între filozofia de evidență și filozofia de preferință. Altfel spus, poți să ajungi la o filozofie care-i repugnă spiritului*, dar care se impune. *Astfel filozofia mea de evidență este absurdul — dar acest lucru nu mă împiedică să am (sau mai exact să* cunosc*) o filozofie de preferință : Ex. : un drept echilibru între spirit și lume, armonie, plenitudine etc. ... Gînditorul fericit este acela care-și ascultă înclinațiile, gînditorul exilat cel care le părăsește, din dragoste pentru adevăr, cu regret, dar fiind determinat...“* [2]

Se simțea așadar un *„gînditor exilat“*, reflecția asupra existenței mergînd la el împotriva unei pătimașe bucurii

---

[1] *Le Mythe de Sisif*, Pléiade, II, p. 98.
[2] *Carnets*, II, Gallimard, 1964, p. 82—83.

de a trăi, pe care o atestă toți cei care l-au cunoscut și care țîșnește de altfel cu o nobilă puritate din tot ce a scris Camus. Pasiunea absurdului, *„cea mai sfîșietoare dintre toate"*, a contractat-o din pricina unei contrarietăți: *„M-am născut sub un cer fericit, în mijlocul unei naturi cu care te simți în acord, nu în ostilitate. N-am început deci cu sfîșierea, ci cu plenitudinea. Pe urmă însă..."* [1] A făcut din ea o filozofie, inspirat fiind de aspectul de haos și cruzime pe care istoria l-a arătat generației sale, care a crescut — cum spune el — *„în mijlocul războaielor"*. Camus a amintit, ori de cîte ori a avut prilejul, că s-a născut în ajunul primului război mondial, că avea 20 de ani la venirea lui Hitler la putere și 30 în timpul lagărelor de concentrare. *„Trăim în universul concentraționar"* — spunea într-un interviu. Socotea că în epoca noastră tragicul a luat proporții nemaiîntîlnite în istorie (*„Sînt, firește, epoci foarte întunecate în istorie. Totuși, gîndiți-vă la cele 70 de milioane de oameni uciși, împușcați, deportați"*), și din marile răsturnări, atrocități și deziluzii ale epocii noastre a compus imaginea unui univers în care lipsa de sens a istoriei întîlnește indiferența superbă a naturii și a cerului. Aruncat în acest decor măreț, dar inadecvat, omul îi apare însuflețit de o permanentă aspirație spre unitate, spre reconcilierea spiritului cu tăcerea insondabilă a lumii care îl *„neagă fără mînie"*. Această aspirație veșnic prezentă și veșnic neîmplinită îl menține într-o contradicție fără ieșire, pe care Camus a descris-o foarte precis: *„Omul refuză lumea așa cum e, fără să consimtă a se elibera de ea. De fapt, oamenii iubesc lumea și, în imensa lor majoritate, nu doresc să o părăsească. Departe de a voi întotdeauna să o uite, ei suferă, dimpotrivă, că nu o posedă îndeajuns, ciudați cetățeni ai lumii, exilați în propria lor patrie."* [2] Din însăși condiția omului, adică din imposibilitatea de a-și satisface nevoia de absolut, rezultă, în concepția lui Camus, necesitatea revoltei care capătă la el semnificația unei soluții existențiale și sociale. Descoperirea absurdului este numai prima treaptă, premisa pe care se întemeiază corolarul revoltei, adică răspunsul omului la nedreptatea condiției sale și totodată sentimentul care-l solidarizează cu semenii săi. Dacă moartea pune capăt existenței,

---

[1] *Interviu* apărut în *Revue du Caire*, 1948, Pl., II, p. 380.
[2] *L'homme révolté*, Pl., II, p. 664.



reacţia omului împotriva acestui final nemeritat trebuie să fie una de revoltă, el trebuie să moară *„neîmpăcat"*; constatarea duetului absurd dintre omul care cheamă și tăcerea de nepătruns a lumii trebuie să-l îndrepte spre cei ce împărtășesc aceeași soartă: *„În experiența absurdă, suferința este individuală. Începînd cu mișcarea de revoltă, ea are conștiința de a fi colectivă, este aventura tuturor. Primul progres al unui spirit cuprins de înstrăinare este deci de a recunoaște că împărtășește această înstrăinare cu toți oamenii și că realitatea umană, în totalitatea ei, suferă de această distanță față de sine și față de lume. (...) Mă revolt, deci sîntem."* [1]

De la *Mitul lui Sisif* (1942) la *Omul revoltat* (1951), reflecția filozofică a lui Camus își împlinește traiectoria, mitul relației absurde a omului cu universul, reprezentat prin munca zadarnică a lui Sisif, completîndu-se cu mitul unui Prometeu veșnic, care, protestînd împotriva condiției sale, se face totodată exponentul și apărătorul unei *„naturi umane"* permanente. (*„Analiza revoltei duce cel puțin la bănuiala că există o natură umană, după cum credeau grecii, și contrar postulatelor gîndirii contemporane. De ce să te revolți dacă nu există în tine nimic permanent de ocrotit?"* [2]) În aceste două eseuri, scrise la zece ani distanță unul de altul, se află expus pe larg, într-un stil pasionat și insistent, rodul unei reflecții neliniștite asupra destinului omenesc, neînțeles exil, față de care revolta este în același timp o atitudine de consimțire și protest. (*„Aparent negativă, deoarece nu creează nimic, revolta este profund pozitivă, pentru că ea revelă în om ceea ce este întotdeauna de apărat."* [3])

Între *Mitul lui Sisif* și *Omul revoltat* s-a cristalizat meditația filozofică a lui Camus și și-a definitivat substanța. După cum se știe, aceste două eseuri și în special *Omul revoltat* au suscitat numeroase obiecții și polemici. Dacă la apariția primului, Camus spunea că lui Sartre nu-i place *Mitul lui Sisif*, dar că obiecțiile lui sînt întemeiate, la apariția celui de-al doilea, o polemică răsunătoare a pus capăt prieteniei lor. Între alte obiecții aduse eseistului Camus, nu rareori i s-a reproșat un oarecare diletantism filozofic, și

---

[1] *Op. cit.*, p. 431—433.
[2] *Idem*, Pl., II, p. 425.
[3] *Idem*, p. 421.

într-adevăr, cu toată anvergura lor, cele două eseuri de bază ale sale nu pot fi considerate mai mult decît încercarea unui artist de a da o imagine rațională propriilor sale viziuni și neliniști. Dar dacă nu este creatorul unui sistem filozofic, Camus este, în schimb, tipul artistului reflexiv, care știe să dea ideilor incandescență și putere de seducție, iar în detalii să facă analize de mare finețe intelectuală. Cele mai multe atacuri îndreptate împotriva cărții *Omul revoltat* vizau în special concluziile social-politice ale scriitorului, în mare parte fanteziste sau retrograde, fapt care a făcut ca polemica să fie deosebit de vie și nu fără dreptate severă. Privit însă *sine ira et studio, Omul revoltat*, ca și *Mitul lui Sisif* de altfel, devine comentariul unei personalități viguroase asupra dramaticei noastre epoci, reflectarea nu mai puțin dramatică a unei stări de spirit pe care o degajă istoria revoluțiilor, războaielor reci și calde și a primejdiilor atomice din secolul nostru. Vorbind oamenilor de exil, de absurd, de înstrăinare, Camus găsea un auditoriu sensibilizat, trezea sentimente larg încercate de atîtea milioane de oameni, pentru care, mai ales în cursul ultimei conflagrații mondiale, s-au prăbușit cadrele obișnuite, ale vieții, și care, deposedați de tot ceea ce constituia pînă atunci temeiul, echilibrul și rădăcina existenței lor, au fost abandonați ca regele Lear condiției nude. Un om care fusese silit să-și părăsească patria, casa și profesiunea, să se despartă de familie, să devină un număr într-un registru, nu era altceva decît întruchiparea perfectă a *Străinului*, a exilatului, a jidovului rătăcitor într-un univers dezumanizat. Acest om era pregătit să primească meditația filozofică asupra absurdului condiției umane ca pe o tristă mîngîiere a suferințelor lui, să trăiască din plin o sfîșiere metafizică în fața splendorilor lumii de care era frustrat și să se revolte împotriva destinului său ca împotriva unui zeu crud și orb. Filozofia absurdului era în spiritul timpului, plutea în aer o dată cu fumul ruinelor și cu particulele invizibile pe care le împrăștia la mari depărtări ciuperca atomică de la Hiroshima sau Nagasaki. În acest sens, Camus avea dreptate să întrebe retoric: *„Ce altceva am făcut dacă nu să meditez asupra unei idei pe care am găsit-o pe străzile timpului meu?“* [1] El a venit la timp pentru a da o formă

[1] *L'Eté*, Pl. II, p. 864.

pasionată unui sentiment adecvat sensibilităţii secolului, lucru pe care Camus însuşi l-a înţeles cel dintîi şi l-a repetat deseori. Fireşte, radicalizarea conştiinţei victimelor, orientarea spre calea revoluţionară de soluţionare a răului istoric a fost de asemeni un rezultat al marilor încercări prin care a trecut omenirea în secolul nostru şi, în această ordine de idei, ar putea stîrni uimire moda furibundă pe care a cunoscut-o filozofia absurdului, în timp ce ideologia revoluţionară nu s-a bucurat de o popularitate asemănătoare. Explicaţia stă în faptul că ideologia revoluţionară, reclamîndu-se din ştiinţă, nu produce o imagerie atît de bogată pe cît produc interpretările mitologice, care abundă în metafore şi simboluri, alimentînd astfel imaginaţia şi furnizînd omului în mod imperceptibil o consolare asemănătoare cu starea de catharsis pe care o dă arta. Fiinţa umană torturată, înjosită şi permanent expusă neantului s-a arătat, fireşte, receptivă la meditaţiile poetice cu aspect de rigoare şi luciditate (într-o măsură, de altfel, reale), din care face parte şi filozofia absurdului. Ca orice efort gnoseologic deviat de o concepţie aistorică spre explicaţii globale, cu intenţii de universalitate, aceasta conţine într-adevăr un amestec seducător de adevăr şi fantezie, dă expresie unei stări de spirit reale şi flatează în acelaşi timp înclinaţia omului de a atribui unui rău general, metafizic, iremediabil toate nenorocirile sale (de unde caracterul ei mistificator şi mitic).

Camus a avut intuiţia falsei consolări, pe care concepţia sa o oferea omului, adormind pornirile sale revoluţionare. Încă în *Mitul lui Sisif*, scria: *„Există astfel o fericire metafizică de a susţine absurditatea lumii. Cuceririle sau jocul, dragostele nenumărate sau revolta absurdă, acestea sînt omagiile pe care omul le aduce demnităţii sale într-o campanie în care e dinainte învins.“* [1] Şi revine asupra acestei idei şi în introducerea eseului *Omul revoltat*: *„Într-un anumit fel, absurdul care pretinde să exprime omul în solitudinea lui îl face să trăiască în faţa unei oglinzi. Sfîşierea iniţială riscă atunci să devină confortabilă. Rana pe care o zgîndări cu atîta solicitudine îţi face pînă la urmă plăcere.“* [2] Dar luciditatea lui nu a mers pînă acolo încît să distingă în teoria

[1] *Le Mythe de Sisif*, Pl. II, p. 173.
[2] *L'homme révolté*, Pl. II, p. 418.

sa asupra revoltei caracterul ei amăgitor. Preocupat să găsească remedii acestei obiecții, pe care o socotea posibilă, dar pe care temperamentul său de artist nu o putea respinge, Camus a contribuit simțitor la îmbogățirea mitologiei moderne, care, deși circulă incognito, nu e mai puțin activă decît cea antică. *„Nu e sigur că epocii noastre i-au lipsit zeii"* — scrie o dată ironic, fără să bănuiască măcar că el însuși slujea unul dintre cei mai puternici și mai temuți stăpîni ai lumii moderne, pe uzurpatorul anticului Fatum, zeul Absurdului.



Dacă în măsura în care se considera un filozof al absurdului Camus nu avea conștiința mistificării pe care o realiza în eseurile sale, în schimb, ambiția sa de romancier era aceea de a creea în mod deliberat mituri. Într-o însemnare din mai 1950, el scria: *„Opera mea în cursul acestor două prime cicluri : ființe fără minciună, deci nereale. Ele nu aparțin lumii. Pînă acum și fără îndoială de aceea nu sînt un romancier în sensul care se dă acestui cuvînt. Ci mai degrabă un artist care creează mituri pe măsura pasiunii și neliniștii sale. Și tot de aceea ființele care m-au încîntat în această lume sînt totdeauna acelea care aveau forța și exclusivitatea acestor mituri."* [1] Iar dacă întocmim lista scriitorilor care au stîrnit admirația lui Camus, care l-au influențat și cu care el, conștient sau inconștient, a voit să rivalizeze, vom observa că pe ea figurează mari creatori de mituri ai literaturii moderne: Melville, Dostoievski, Kafka... Făcînd o prezentare lui Herman Melville, în 1952, Camus explica astfel motivele pentru care scriitorul american îi stîrnește admirația: *„Povestea căpitanului Achab, de pildă, gonind de la mările australe la polul nord, în urmărirea lui Moby Dick, balena albă care i-a retezat piciorul, poate fără îndoială fi citită ca pasiunea funestă a unui personaj nebun de durere și singurătate. Dar ea poate de asemenea fi meditată ca unul din miturile cele mai răscolitoare care au fost vreodată imaginate asupra luptei omului împotriva răului și asupra irezistibilei logici, care sfîrșește prin a ridica omul cu simțul dreptății împotriva*

[1] *Carnets*, II, p. 325.

creației și a creatorului la început, apoi împotriva semenilor săi și a lui însuși. Să nu avem nici o îndoială, dacă e adevărat că talentul recreează viața, pe cînd geniul o încoronează pe deasupra și de mituri, Melville este mai întîi un creator de mituri.“ [1] Intrînd în analiza tehnicii miturilor literare, Camus aducea însă totodată omagiul său realității în care mitul se încrustează, după părerea lui, ca într-o magmă originară, făcînd astfel vizibilă relația strînsă între mit și istorie, care într-o formă sau alta constituie neliniștea intimă a operei sale: *„Asemeni celor mai mari artiști, Melville și-a construit simbolurile pe concret, nu în materia visurilor. Creatorul de mituri nu ține de geniu decît în măsura în care le înscrie în consistența realității și nu în norii fugitivi ai imaginației.“* [2]

Aceste rînduri închinate lui Melville par în același timp un comentariu al propriilor sale romane, dar în special al *Ciumei*, în mod evident scrisă sub influența romanului *Moby Dick*. Camus însuși explica *Ciuma* în scrisoarea deschisă adresată lui Roland Barthes ca pe o încercare de întrepătrundere a unor planuri diferite, simbolice și reale (după metoda, adăugăm noi, atît de bine descrisă în prezentarea făcută lui Melville), și făcea acest lucru tocmai pentru a protesta împotriva a ceea ce i se părea nesocotirea planului real în dauna celui mitic. „Ciuma, *care am voit să poată fi citită pe mai multe registre, are totuși drept conținut evident lupta rezistenței europene împotriva nazismului. Dovadă e faptul că pe acest dușman, care nu este numit, toată lumea l-a recunoscut și în toate țările Europei...* Ciuma, *într-un sens, este mai mult decît o cronică a Rezistenței. Dar, cu siguranță, ea nu e mai puțin.“* (*Club, revue du meilleur livre*, februarie, 1955. [3])

Ca artist care voia *„să slujească în același timp și durerea și frumusețea“*, cum declara într-un interviu, Camus avea convingerea că secretul marii arte stă în priceperea de a descrie cotidianul, insignifiantul, aparențele cele mai obișnuite ale vieții, tot ceea ce scriitorul întîlnește *„pe străzile timpului său“*, dar cu știința de a lumina prin logic absurdul, prin natural, implacabilitatea destinului, prin banal, gran-

---

[1] *Herman Melville*, Pl. I, p. 1899—1900.
[2] *Idem*, p. 1902.
[3] Citat după Pl. I, p. 1965.

doarea și mizeria condiției umane, prin istorie, mitul. Această convingere exprimată cu nenumărate prilejuri după obiceiul lui Camus, care elabora concomitent teoria propriei sale metode de creație, o aflăm formulată încă în *Mitul lui Sisif* cu privire la tragedia antică. *„Într-o operă tragică* — scrie Camus — *destinul se face întotdeauna mai bine simțit sub înfățișarea logicului și a naturalului. Destinul lui Oedip este anunțat dinainte. S-a hotărît în mod supranatural că el va cunoaște crima și incestul. Tot efortul dramei este de a arăta sistemul logic, care, din deducție în deducție, va consuma nenorocirea eroului. A ne anunța acest destin neobișnuit nu e de loc oribil, pentru că este neverosimil. Dar dacă necesitatea lui ne este demonstrată în cadrul vieții cotidiene, societate, stat, emoție familiară, atunci oroarea se consacră."* [1] Analiza operei lui Kafka din același *Mit al lui Sisif* pune de asemeni în evidență existența a două lumi în opera acestui scriitor, lumea *„vieții cotidiene, de o parte, și a neliniștii supranaturale, pe de alta"*. Camus nu încetează să elogieze puterea lui Kafka de a da expresie tragicului slujindu-se de *„cotidian"* și de a da relief absurdului slujindu-se de elementul *„logic"*, deși, pe de altă parte, își precupețește admirația față de părintele absurdului în literatură, deoarece consideră speranța acestuia în grația divină (reală sau imaginată ca atare de Camus) drept inconsecvență și slăbiciune în raport cu absurditatea fără remediu a relațiilor omului cu lumea. În această privință, Camus se întîlnește în păreri și aproape și în termeni cu scriitorul italian Cesare Pavese (similitudinile dintre ei ca tip de artist și ca destin sînt surprinzătoare și ar fi de meditat asupra semnificației lor pentru epoca noastră), care scria în jurnalul său: *„Raccontare le cose incredibili come fossero reali — sistema antico ; raccontare le reali come fossero incredibili — moderno"*, subliniind, cu alte cuvinte, aceeași tendință a literaturii moderne de a da realității semnificații mitice, în timp ce mitologia antică proceda invers, povestind întîmplări minunate cu aerul că nu face altceva decît să descrie realitatea.

Arta de prozator a lui Camus se întemeiază pe jocul acestor două planuri, cel simbolic sau mitic și cel realist, aș spune, cu toate că ideea de realism i se pare *„o imposi-*

[1] Pl. II, p. 204—205.

bilitate", așa cum și este, dacă i se dă înțelesul de *„enumerare indefinită"* sau de cuprindere a *„totalității lumii"*.

Primul său roman, *Străinul*, apărut în 1942, dar meditat și scris cu cîțiva ani înainte, are ca erou un funcționar mărunt, care se scoală în zori pentru a-și începe munca anostă de la birou, ia masa la un birt ieftin sau și-o pregătește singur, mîncînd uneori direct din tigae; locuiește într-un apartament mobilat sumar, inospitalier și cu o mobilă veche, desfundată; salariul nu-i ajunge ca să-și întrețină mama, drept care e nevoit să o încredințeze unui azil de bătrîni; duce o viață monotonă, duminicile doarme pînă tîrziu și de obicei se plictisește contemplînd de la fereastră animația orașului provincial sau toropeala după-amiezelor de sărbătoare. Din acest personaj obișnuit și neînsemnat, care ar fi putut foarte bine fi un tip cehovian, Camus a făcut întruchiparea *Străinului*, unul dintre eroii cei mai caracteristici ai mitologiei moderne. Gaëtan Picon spune despre *Străinul* lui Camus: *„Dacă peste cîteva secole n-ar rămîne ca mărturie asupra omului actual decît această scurtă povestire, ți-ai putea forma despre el o părere îndestulătoare — așa după cum e de ajuns, pentru a cunoaște omul romantic, să citești* René".[1]

Care este secretul acestei insesizabile transformări a unui personaj realist, modest și șters, personaj lipsit de orice ambiție, într-o figură mitică, proiectată pe cerul epocii noastre cu puterea exemplarității? Ce forță necunoscută face din funcționarul mărunt al necunoscutei firme navale dintr-un oraș cvasicolonial un erou al timpului nostru, sau, altfel spus, *„singurul Christ pe care-l merităm"*?

Camus și-a explicat în cîteva rînduri personajul, punînd întotdeauna accentul pe două trăsături esențiale ale lui Meursault, recte *Străinul:* onestitatea lui totală și negativitatea caracterului său. Aceste trăsături într-adevăr dominante și hipertrofiate pînă la *„forța și exclusivitatea"* mitică fac originalitatea Străinului, îi dau aerul ireal de care vorbește Camus și totodată puterea de a reprezenta raporturile omului cu lumea modernă, de a traduce, cu alte cuvinte, o meditație asupra condiției general-umane într-un mit al străinătății și exilului.

---

[1] Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1960, p. 116.

Prin ce este onestitatea lui Meursault o trăsătură deosebită de a celorlalți oameni? În primul rînd, prin curajul de a identifica în el însuși granițele exacte ale unui sentiment și prin refuzul de a simula orice adaos inexistent pentru a se conforma fie și celor mai inofensive conveniențe sociale. În prefața la ediția universitară americană, Camus își explică astfel personajul: *„A minți nu înseamnă numai a spune ceea ce nu este. Înseamnă, de asemeni, înseamnă mai ales a spune mai mult decît este și, în ceea ce privește sufletul omenesc, a spune mai mult decît simți. Este ceea ce facem toți, toată ziua, pentru a simplifica viața. Meursault, contrar aparențelor, nu vrea să simplifice viața. El spune ce este el, refuză să-și ascundă sentimentele, și imediat societatea se simte amenințată. I se cere, de pildă, să spună că regretă crima lui, după formula consacrată. El răspunde că încearcă în această privință mai mult lehamite decît regret veritabil. Și această nuanță îl condamnă."* [1] Într-adevăr, Meursault duce onestitatea pînă la limitele ei, refuzînd să *„joace jocul"*, să exagereze realitatea sentimentelor sale și din această pricină apare semenilor săi obișnuiți cu comedia simulării și cu sinceritatea ipocriziei drept un monstru moral, o ființă din altă lume, un străin, care nedumerește și inspiră teamă.

Meursault nu este totuși o ființă lipsită de sensibilitate. Numeroși scriitori, de la Sartre la Nathalie Sarraute, au remarcat frăgezimea simțirii sale dincolo de aparenta indiferență. Este adevărat că și-a internat mama într-un azil de bătrîni nu numai pentru că nu avea bani ca s-o întrețină, ci și pentru că ei doi *„nu mai aveau nimic să-și spună"*. Totuși, sub impasibilitatea cu care privește această situație, ghicim, la o cercetare mai atentă, o rană prost cicatrizată, o umilință răsfrîntă înlăuntru. La un moment dat, Meursault amintește că în tinerețe a fost și el plin de ambiție, că a voit să facă studii superioare, dar că, din motive pe care nu le pomenește, a fost împiedicat să-și împlinească dorința. De atunci socotește că toate lucrurile care se pot întîmpla pe lumea asta au aceeași importanță. Experiența tristă pe care a trăit-o la o vîrstă fragedă i-a inoculat probabil această lipsă de ambiție, care, din neputință, a devenit abulie. Putem

---

[1] Pl., I, p. 1920.

presupune, în consecință, că societatea care l-a condamnat la o stare de sărăcie cronică, punîndu-l în imposibilitatea de a-și putea întreține mama, a rănit de moarte natura lui orgolioasă și intransigentă. În timpul procesului, la întrebarea președintelui dacă *„suferise"* cînd a trebuit să-și ducă mama la azil, el răspunde vizibil stingherit de această ingerință în sentimentele sale intime și de acest apel la bunăvoința lui de a declara convențional că *„suferise"* : *„nici mama, nici eu nu mai așteptam nimic unul de la altul, nici de la nimeni, de altfel, (...), ne obișnuisem cu viața noastră nouă"*. În acest răspuns orgolios și lipsit de sentimentalism, trebuie să vedem un refuz foarte clar de a se înduioșa public asupra unui subiect dureros. În orice caz, la o ipocrizie socială, Meursault nu poate da decît un asemenea răspuns. După ce fusese pus în imposibilitatea de a-și întreține mama, era în același timp melodramatic și ridicol să-l întrebi dacă *„suferise"*. Într-un sens, socotelile lui Meursault cu societatea sînt definitiv încheiate, el nemaiavînd de la ea nici o pretenție, ea nici un drept asupra lui. De aceea, în nici o ocazie Meursault nu face nici o concesie convenientelor sociale. La moartea mamei sale, nu intră în rolul cunoscut al fiului neconsolat și reproduce cu o obiectivitate sub care putem ușor ghici opinia lui declarațiile și gesturile celor care recurg la emfaza obișnuită în asemenea împrejurări, *„prietena cea mai bună"* a mamei sale sau domnul Pérez: *„Puțin după aceea, una din femei a început să plîngă. Ședea în rîndul al doilea, îndărătul unei tovarășe de-ale ei, și n-o vedeam prea bine. Plîngea cu mici sughițuri, la intervale regulate: mi se părea că n-are să se mai oprească niciodată. Ceilalți parcă n-o auzeau. Se pleoștiseră posomoriți și tăcuți. Se uitau la coșciug sau la bastonul lor, sau la orice altceva, dar nu se uitau decît la acel lucru. Femeia plîngea mereu. Eram foarte mirat că nu o cunoșteam. Aș fi vrut să n-o mai aud. Totuși nu îndrăzneam să-i spun să tacă. Portarul s-a aplecat spre ea, i-a vorbit, dar ea a scuturat capul, a îndrugat ceva și a continuat să plîngă cu aceeași regularitate. Portarul a venit atunci spre mine. S-a așezat lîngă mine. După un răstimp destul de lung, m-a informat fără să mă privească: « Era foarte bună prietenă cu doamna, mama dumneavoastră. Zice că era singura ei prietenă aici și că acum nu mai are pe nimeni. »"* Cum să nu vezi în această relatare uscată, dar de

mare exactitate, iritarea reținută a naratorului în fața expresiilor convenționale ale durerii și în fața formulelor consacrate:„... *era singura ei prietenă aici* (...), *acum nu mai are pe nimeni*"... etc. Meursault nu plînge la înmormîntarea mamei sale, și acest lucru va constitui principalul cap de acuzare împotriva lui. („*În societatea noastră, orice om care nu plînge la înmormîntarea mamei sale riscă să fie condamnat la moarte*" — rezumă undeva Camus subiectul *Străinului*), în schimb, contemplă cu sensibilitate de poet peisajul din jur, evocă în sinea lui momentele de pace pe care mama sa trebuie să le fi trăit în aceste locuri la căderea serii și stabilește o comuniune tandră cu aceea pe care o numește întotdeauna, după cum remarcă Sartre, cu cuvîntul copilăresc „*maman*" : „*Mi-a spus că adesea mama mea și domnul Pérez mergeau să se plimbe seara pînă în sat, întovărășiți de o infirmieră. Eu priveam cîmpia dimprejurul meu. Văzînd șirurile de chiparoși care urcau pe dealuri pînă aproape de cer, pămîntul acesta roșu și verde, casele acestea rare și bine conturate, o înțelegeam pe mama. Seara în acest ținut trebuia să semene cu un răgaz melancolic. Astăzi însă soarele copleșitor, care făcea să tresară peisajul, îi dădea un aspect inuman și deprimant.*" Mai tîrziu, mult mai tîrziu, după ce va fi condamnat la moarte și va aștepta în celula lui executarea sentinței, Meursault își va aminti de mama lui cu aceeași comprehensiune adînc omenească: „*Pentru prima oară, după foarte multă vreme, m-am gîndit la mama. Mi s-a părut că înțeleg de ce la sfîrșitul vieții își luase un « logodnic », de ce se jucase iar de-a începutul. Acolo, acolo de asemeni, în jurul acestui azil în care viețile se sting, seara era un fel de răgaz melancolic. Atît de aproape de moarte, mama trebuie să se fi simțit eliberată și pregătită să trăiască iar totul de la început. Nimeni, nimeni n-avea dreptul s-o plîngă. Și eu, la rîndul meu, m-am simțit gata să trăiesc iar totul de la început...*"

Personajul lui Camus nu este nicidecum un monstru moral, ci un om cu o sensibilitate autentică, rănit în simțămintele lui cele mai omenești și care s-a închis în sine (toți cei care îl cunosc remarcă această trăsătură a lui Meursault; el însuși răspunde judecătorului de instrucție: „*Pentru că n-am niciodată mare lucru de spus. De aceea tac.*"), refuzînd să joace jocul conveniențelor și ipocriziilor. Onestitatea lui este totală. Ființă totalmente străină de minciună, el face

parte, aşa cum s-a mai remarcat, din rasa reprezentată de ingenuul lui Voltaire sau de prinţul Mîşchin al lui Dostoievski, adică din rasa oamenilor în care, din motive necunoscute, răul s-a atrofiat şi a dispărut (de unde şi irealitatea lor), în care hipertrofia unei calităţi le-a copleşit personalitatea, stîrnind teama şi ura semenilor.

În aceeaşi prefaţă la ediţia universitară americană, Camus dădea un al doilea rezumat al *Străinului* ca fiind *„povestea unui om care, fără vreo atitudine eroică, acceptă să moară pentru adevăr"* [1]. Acest om, care duce onestitatea pînă acolo încît, aşa după cum remarca un comentator, ezită să-şi desemneze sentimentele pentru mama sau iubita lui cu numele de dragoste, este într-adevăr posedat de o pasiune abstractă: dragostea de adevăr, căreia îi sacrifică totul, cu abnegaţia unui Christ. Este vorba însă de *„un adevăr negativ"*, cum adăuga însuşi Camus, *„adevărul de a fi şi a simţi"*, dar fără de care *„nici o cucerire asupra ta însuţi sau a lumii nu va fi niciodată posibilă"* [2]. Astfel ni se descoperă cea de-a doua trăsătură esenţială a lui Meursault, de care aminteam mai sus, negativitatea caracterului său. Este o negativitate deliberată, autorul aducînd în această privinţă precizări în însemnările sale, negativitate atît în conţinutul, cît şi în mijloacele de definire a personajului. În tot cursul cărţii, Meursault se mulţumeşte *„să răspundă la întrebări"* (*„astfel îmi definesc personajul în mod negativ"*), toată existenţa lui se petrece răspunzînd la solicitările lumii din jur, el personal fiind lipsit de orice iniţiativă. Răspunsurile sale au însă şi ele aceleaşi virtuţi negative, întruchipînd *„un fel de marş greu spre o sfinţenie a negaţiei"*. Într-adevăr, Meursault este într-un sens un ascet care refuză sistematic şi cu îndîrjire orice consolare în afara unor certitudini simple, dar plenare, mirosul sărat al mării, frumuseţea amurgurilor de vară, parfumul pe care-l degajă părul Mariei sau pielea ei arsă de soare. Senzaţia unei fericiri plenare îl încearcă numai atunci cînd înoată în apa mării sau se întinde pe nisipul fierbinte al ţărmului, semn că adevărul existenţei stă pentru el în bucuriile simple ale corpului şi în prezentul acestor bucurii. În acest sens, spune Camus, este singurul Christ pe care-l merităm,

---

[1] Pl., I, p. 1920.
[2] *Idem.*

cu alte cuvinte, eroul care își dă viața pentru un adevăr negativ, pentru lipsa de transcendență, pentru a dovedi oamenilor că singurul adevăr stă în ei, numai în ei și că totul trebuie început de la cunoașterea acestui adevăr. Să înlăturăm, cu alte cuvinte, convenientele, ipocriziile, neadevărul, cuvintele mari și goale, exagerările, ambițiile sociale, consolarea falsă a religiei și să considerăm omul în nuditatea condiției sale. Să pornim de aici pentru a fonda o morală a adevărului și a dreptății. *Străinul* este, așadar, cum spune Camus, împreună cu *Mitul lui Sisif*, *„punctul zero"*. Mai tîrziu, în *Ciuma*, căreia îi corespunde simetric *Omul revoltat*, el va încerca să fundeze această morală, o morală a revoltei față de condiția metafizică și istorică a omului, dublată de o morală a solidarității umane. Locul Străinului îl va lua un alt erou mitologic, Medicul, iar indiferența solitară a lui Meursault va fi înlocuită cu devotamentul lui Rieux. Deocamdată, în *Străinul*, avem, firește, de-a face cu un revoltat — și judecătorii pedepsesc de fapt în el revoltatul, nu asasinul, încît una din concluziile cărții ar putea fi, așa cum scrie Camus, că *„nu ești niciodată condamnat pentru crima pe care o crezi"* — dar cu un revoltat care nu face altceva decît *să nege*. Protestul lui Meursault, atît de bine disimulat în tot cursul romanului, izbucnește explicit abia în ultima pagină, ca răspuns — și de astă dată *„ca răspuns"* — la consolarea religiei pe care i-o oferă preotul închisorii. Pînă atunci, am putea crede că atitudinea lui Meursault este pur și simplu aceea a unui inadaptabil la condițiile normale ale vieții, a unui *„idiot"* dostoievskian care, cum spune Sartre, face scandalul unei societăți. Abia la sfîrșit avem certitudinea că ne aflăm în fața unei atitudini voite, expresie a unei concepții despre viață și răspuns îndelung meditat al unui om care, prin condiția sa metafizică și istorică, se simte împiedicat să-și satisfacă nevoia de absolut și care refuză cu o rigoare desăvîrșită orice paleativ, orice consolare. Voi cita în întregime această pagină a mîniei sale dezlănțuite, deoarece ea dă în vileag raționamentul pe care se întemeiază concepția Străinului și orgoliosul lui refuz de a afla vreo alinare pentru pierderea acestei vieți mult prea iubite și mult prea parcimonios posedate:

„Atunci, nu știu de ce, s-a rupt ceva în mine. Am început să urlu din toate puterile și l-am insultat și i-am spus să nu

se roage. Îl apucasem de gulerul sutanei. Îmi vărsam asupra lui tot focul inimii în scăpărări amestecate cu bucurie și furie. Avea o înfățișare atît de sigură de el, nu-i așa? Totuși, nici una din certitudinile lui nu făcea cît un fir de păr din capul unei femei. Nici nu era măcar sigur că e în viață, de vreme ce trăia ca un mort. Pe cînd eu parcă aveam mîinile goale. Dar eram sigur de mine, sigur de orice, mai sigur decît el, sigur de viața mea și de moartea care avea să vină. Da, n-aveam decît atît. Dar, cel puțin, stăpîneam acest adevăr tot atît cît mă stăpînea și el pe mine. Avusesem dreptate, mai aveam încă dreptate, aveam întotdeauna dreptate. Trăisem într-un fel și aș fi putut trăi într-alt fel. Făcusem ceva și nu făcusem altceva. Nu făcusem un lucru, dar făcusem altul. Ei și? Era ca și cum așteptasem tot timpul această clipă și acești zori în care voi da socoteală. Nimic, nimic nu avea importanță, și știam bine de ce. Și el știa de ce. Din străfundul viitorului meu, în tot timpul acestei vieți absurde pe care o dusesem, un suflu obscur urca spre mine, străbătînd anii care încă nu veniseră, și acest suflu egaliza în drumul lui tot ceea ce mi se propunea atunci în anii nu cu mult mai reali pe care-i trăim. Ce importanță avea pentru mine moartea celorlalți, dragostea de mamă, ce importanță avea Dumnezeul preotului, viețile pe care le alegem, destinele pe care le alegem, cînd un singur destin trebuia să mă aleagă pe mine însumi și o dată cu mine miliarde de privilegiați, care, ca și el, se considerau frații mei. Înțelegea el oare? Toată lumea era privilegiată. Nu erau decît privilegiați. Ceilalți, de asemeni, vor fi condamnați într-o zi. Și el va fi condamnat. Ce importanță avea dacă, acuzat de crimă, era executat pentru că nu plînsese la înmormîntarea mamei sale? Cîinele lui Salamano făcea tot atît cît nevastă-sa. Femeiușca automat era la fel de vinovată ca și parizianca pe care Masson o luase de nevastă sau la fel ca Maria, care voia ca eu s-o iau de nevastă. Ce importanță avea faptul că Raymond era amicul meu, ca și Céleste, care valora mai mult decît el? Ce importanță avea faptul că Maria întindea astăzi gura unui alt Meursault? Înțelegea el oare, acest condamnat și că din străfundul viitorului meu... Mă înecam urlînd toate astea. Dar paznicii îmi și smulseră preotul din mîini și mă amenințau."

Onestitatea și negativitatea caracterului lui Meursault ne apar în această nouă lumină întemeiate pe o conștiință trează de om care a meditat asupra condiției sale, care a

trăit și care acum urmează să moară, în conformitate cu anumite principii respectate cu devotament ascetic pînă la capăt. Figura anonimă a funcționarului Meursault ni se revelă pe încetul mai pretențioasă decît credeam, ambiția ei nemăsurată fiind aceea de a deveni conștiința timpului nostru, de a întruchipa într-un mod ideal și exemplar omul modern. Și într-adevăr, acest Străin absoarbe neliniștile secolului nostru, decepțiile lui istorice, acestea devenind atribute ale propriei sale persoane în asemenea măsură, încît se poate vorbi de *un aspect teoretic* al caracterului său (observația aparține lui Sartre), sau tot atît de bine de aspectul *„ideal"* (negativitatea putînd și ea să se manifeste în stare ideală, adică pură) al acestui erou al timpului nostru. O stare de spirit istorică se transformă astfel sub ochii noștri în mitul omului absurd, al omului care-și asumă relațiile sale cu lumea din jur, cu semenii și chiar cu sine însuși sub forma unei înstrăinări funciare, dedicîndu-se în întregime cunoașterii exacte a acestor relații și reacționînd negativ la orice încercare de falsificare a lor sau de încadrare într-un sistem normativ. Un asemenea erou, care se definește prin absență și negativitate, este totuși un erou caracteristic al secolului nostru, secolul ideologiilor militante și al revoluțiilor. El este conul de umbră, reversul aspectului pozitiv, combativ și creator al secolului nostru bogat în contraste; spuneam că este conștiința, dar este mai degrabă conștiința lui încărcată, rezultatul atîtor revoluții avortate, al lagărelor de concentrare, al masacrelor de inocenți, al represiunilor din colonii.

Străinul lui Camus este unul din primele romane moderne care prin tonul și compoziția lor internă pun în evidență hazardul înlănțuirii lor într-o ordine aparentă. Natura mitică a Străinului se întîlnește cu mitul hazardului ca guvernator suprem al destinelor omenești. Procurorul, fără să se abată în relatarea faptelor cu nimic de la adevăr, prezintă uciderea arabului de către Meursault drept un deznodămînt logic al întîmplărilor care au precedat-o. Adaosul logicii falsifică imperceptibil demonstrația lui, care altminteri pare foarte întemeiată, pînă într-atît, încît acuzatul însuși, cu sinceritatea care-l caracterizează, admiră soliditatea ei. Pe bună dreptate avocatul apărării spune la un moment dat: *„Iată imaginea însăși a acestui proces. Totul e adevărat și nimic nu*

e adevărat!" Noi care am asistat la desfășurarea faptelor în relatarea lui Meursault, care le-am urmărit fără să știm dinlăuntrul conștiinței lui, avem clar sentimentul că demonstrația procurorului nu se suprapune realității și că introducerea unei ordine logice într-un șir de evenimente care nu respectă decît o ordine cronologică reprezintă o imixtiune arbitrară.

Camus, care teoretic făcea elogiul clasicismului — și această predilecție se simte și în stilul ponderat al *Străinului* —, este totuși un scriitor modern prin însăși sursa neliniștii sale, care e provocată de dezordinea lumii și de umbra hazardului. Între desfășurarea evenimentelor exterioare și conștiința umană, care, neputînd suporta lipsa de rațiune, tinde să introducă propria ei ordine acolo unde nu e, poate, decît întîmplare și haos, Camus percepea existența unei permanente inadvertențe.

În eseul *Omul revoltat,* descria arta, și în special arta romanului, ca pe un mijloc de a da „*formă*" realității, de a corecta lipsa de „*stil*" a vieții, caracterul ei relativ, lacunar și finit și de a satisface pasiunea umană a absolutului. „*Iată deci o lume imaginară* — scria el —, *dar creată prin corectarea acesteia, o lume în care durerea poate, dacă vrea, să dureze pînă la moarte, în care pasiunile nu sînt niciodată abătute de la țintă, în care ființele sînt abandonate ideii fixe și întotdeauna prezente unele altora. Omul își dă în sfîrșit lui însuși forma și limita liniștitoare pe care o urmărește zadarnic în condiția sa. Romanul fabrică destine pe măsură. În acest fel face el concurență creației și triumfă provizoriu asupra morții. O analiză amănunțită a celor mai celebre romane ar arăta, în perspective de fiecare dată diferite, că esența romanului stă în această perpetuă corectare, întotdeauna îndreptată în același sens, pe care artistul o efectuează asupra propriei sale experiențe. Departe de a fi morală sau pur formală, această corectare năzuiește spre unitate și traduce prin aceasta o necesitate metafizică.*" [1]

Confruntînd aceste afirmații cu *Străinul,* nu se poate să nu remarcăm în roman „*corectarea*" adusă vieții, caracterul eroului fiind un exemplu de obsesie și de rigoare; pe de altă parte, însă, nici o carte nu contrazice mai bine teoria expusă

[1] *L'homme révolté,* Pl., II, p. 668.

mai sus, deoarece *Străinul* este tocmai revolta împotriva coerenței impuse din afară, împotriva corectării destinului lipsit de formă. Cu cîteva pagini mai înainte, Camus însuși descifra în nevoia de *„romanțare"* o ingerință care, corectînd, falsifică: *„Privind aceste existențe din afară, li se atribuie o coerență și o unitate pe care ele nu pot s-o aibă în realitate, dar care par evidente pentru observator. El nu vede decît linia de vîrf a acestor vieți, fără să ia cunoștință de amănuntul care le roade. Facem atunci artă asupra acestor existențe. Într-un mod elementar, le romanțăm."* [1] Romanul *Străinul*, care relatează faptele prin prisma conștiinței eroului principal, este proba cea mai evidentă a unei acumulări de întîmplări care numai pentru un observator din afară pot părea implicate într-o necesitate și orientate spre un deznodămînt. Cititorul, avînd prilejul de a se situa în punctul de vedere al eroului, își dă clar seama că hazardul pe care procurorul îl ironizează cu atîta indignare este adevăratul destin sau cel puțin înfățișarea pe care destinul o arată omului. Cele două perspective, aceea a procurorului, ca observator din afară al faptelor, și aceea a eroului, ca actor al lor, se contrazic și se interferează, prinzînd ca într-un focar imaginea ambiguă a vieții. Prin aceasta romanul lui Camus, detașîndu-se de principiul clasicismului, apărat de el în nenumărate ocazii, se apropie de cercetări moderne, dintre care una aproape contemporană, urmărită de Sartre. Cu cîțiva ani mai înainte, Sartre, în romanul său *La Nausée*, recenzat de altfel imediat de Camus, nu făcea altceva decît să respingă romanțarea faptelor și căuta să surprindă viața în aspectul ei inform, primordial, să elibereze, cu alte cuvinte, arta de artă. *„...Pentru ca evenimentul cel mai banal să devină o aventură e destul să începi să-l* povestești "[2], scria Sartre, *punînd în discuție edificiul de convenții artistice* tradiționale. Palpitația vieții în *„gratuitatea"* ei funciară i se părea o evidență orbitoare: *„Orice ființă se naște fără motiv, dăinuie din slăbiciune și moare printr-o întîlnire."* [3] Ceea ce este *„absurdul"* pentru Camus este *„gratuitatea"* pentru Sartre, iar pasiunii absurdului pe care o încearcă Meursault îi corespunde în *La Nausée*

---

[1] *Op. cit.*, p. 664.
[2] J.-P. Sartre, *La Nausée*, Gallimard, 1938, p. 58.
[3] *Idem*, p. 171.

reacția viscerală de greață, pe care o resimte Roquentin descoperind lipsa de motiv a existenței noastre. Amîndouă aceste romane, care deschid în orice caz drumul spre *„noul roman"* și spre literatura experimentală actuală, pun la îndoială rolul coordonator al artistului demiurg, deplasînd accentul pe informitatea vieții, pe incoerența și lipsa de necesitate, de ordine în desfășurarea existenței omenești. Fraza iconoclastă din 1939 a lui Sartre: *„Dumnezeu nu e artist; domnul Mauriac nici atît"* viza punctul de vedere privilegiat pe care și-l asuma artistul ca prezență omniscientă și investită cu depline puteri asupra lumii personajelor sale. În locul perspectivei panoramice, noii romancieri care erau pe atunci și Sartre și Camus propuneau un punct de vedere parțial, o înglobare a autorului în propria sa experiență sau în aceea a personajelor sale ca un soldat rechemat să intre în rînduri. Dar două sînt primejdiile care amenință fără încetare lumea, spune Valéry: ordinea și dezordinea. Aceleași primejdii amenință și romanul. Camus, în ultimul său interviu, acordat în decembrie 1959, se arăta prudent față de inovațiile *„noului roman"* și formula chiar un reproș general (*„Eroarea artei moderne este aproape întotdeauna aceea de a da precădere mijloacelor înaintea scopului, formei — înaintea fondului, tehnicii — înaintea subiectului"*), iar Sartre, care a lansat cu o prefață răsunătoare cartea Nathaliei Sarraute ***Portrait d'un inconnu***, furnizînd totodată termenul de *„anti-roman"* tuturor cercetărilor asemănătoare, a simțit și el nevoia la un moment dat să se arate circumspect față de romancierii aventurați prea departe pe un drum pe care el însuși fusese un precursor.

Corelația dintre istorie și mit este și mai vizibilă în *Ciuma*, apărută în 1947, unul dintre primele romane postbelice care propun o viziune sintetică asupra unor evenimente încă atît de recente. Printr-o uriașă parabolă, Camus caută să extragă din desfășurarea vieții colective a societății sensul ei ultim, să determine punctul imobil — mitul —, pe care îl lasă neatins în curgerea sa fluviul istoriei.

Incendiul care a împurpurat orizontul omenirii către mijlocul secolului nostru nu a copleșit numai imaginația artistului modern, ci a și dezarmat-o, realitatea întrecînd, cu mult, prin dramatismul ei, resursele celei mai prodigioase fantezii. Literatura, mai ales în perioada imediat postbelică,

a împrumutat forma mărturiilor cît mai directe, cît mai apropiate de faptele reale, a căror transfigurare artistică ar fi putut lesne lua în ochii victimelor abia ieșite din coșmarul tranșeelor sau al lagărelor de concentrare aspectul unui adevărat sacrilegiu. Camus, printre primii, a avut totuși tăria de a medita asupra semnificațiilor mai ample pe care le degaja istoria unor suferințe umane încă atît de proaspete și a găsit totodată formula artistică adecvată atît subiectului, cît și sensibilității vii a unui public trecut prin cele mai grele încercări.

Din *Jurnal din anul ciumei* de Daniel Defoe, lectură care, împreună cu *Moby Dick* al lui Melville, a prezidat geneza *Ciumei*, Camus a luat o frază devenită nu numai moto al cărții, ci și principiul ei coordonator: *„Poți tot atît de bine să înfățișezi un fel de întemnițare prin altul, cum poți să înfățișezi orice lucru care există cu adevărat prin ceva care nu există"*. Ascultînd de acest principiu, Camus a înlocuit flagelul social cu unul biologic, substituire plină de consecințe și datorită căreia orizontul cărții s-a deschis spre o morală și o filozofie a istoriei, momentul concret fiind în același timp foarte bine caracterizat, ușor recognoscibil și totuși transfigurat de sensul simbolic care se naște ori de cîte ori este reprezentat *„un fel de întemnițare prin altul"* sau *„orice lucru care există cu adevărat prin ceva care nu există"*.

Orașul bîntuit de ciumă, izolat de restul lumii, închipuind un univers concentraționar, cu anomaliile care decurg din această stare și care desfigurează viața socială, cu tragediile individuale și colective care însoțesc acest exil general, amintește cu multă fidelitate lumea răvășită de război și terorizată de nazism. Descriind consecințele pe care le-a adus epidemia în viața orașului și afectînd un realism tern, naratorul descrie în amănunt stări de spirit binecunoscute celor care au trecut prin focul ultimului război și, măsurînd dezastrele provocate de ciumă, trezește prin aluzie amintirea calamităților recente. Iată o asemenea descripție care, aplicată ciumei, îi vorbește de fapt cititorului de situații mult mai bine cunoscute de el: *„Astfel, primul lucru pe care ciuma îl aduse concetățenilor noștri fu exilul. Și povestitorul este convins că poate să scrie aici, în numele tuturor, ceea ce el însuși a simțit atunci, pentru că el a simțit același lucru, în același timp cu mulți dintre ei. Da, era chiar sentimentul exilului, acest gol pe care-l purtăm mereu în noi, această emoție precisă,*

dorința nesocotită de a ne întoarce în urmă, sau, dimpotrivă, de a grăbi mersul timpului, aceste săgeți arzătoare ale nenorocirii. Dacă, uneori, ne lăsam duși de imaginație și ne plăcea să așteptăm soneria care vestea întoarcerea sau un pas familiar pe scară, dacă, în aceste momente, consimțeam să uităm că trenurile erau oprite, dacă ne aranjam atunci să rămînem acasă la ora cînd în mod firesc un călător sosit cu expresul de seară putea ajunge în cartierul nostru, bineînțeles aceste jocuri nu puteau dura. Venea totdeauna un moment în care ne dădeam clar seama că trenurile nu soseau. Știam atunci că despărțirea noastră era menită să dureze și că trebuia să încercăm să ne împăcăm cu timpul. Începînd din clipa aceea, reveneam de fapt la condiția noastră de prizonieri, eram reduși la trecutul nostru, și chiar dacă unii dintre noi erau ispitiți să trăiască în viitor, renunțau repede la asta, cel puțin atît cît le era posibil, resimțind rănile pe care în cele din urmă imaginația le provoacă celor care se încred în ea." Cum să nu recunoști în descrierea acestei patrii a exilului și a despărțirilor epoca sumbră a războiului, în care nazismul era, ca și ciuma, *„o administrație prudentă și impecabilă"*, în care viața colectivă și intimă era lovită de nenumărate interdicții și privațiuni, în care orașele erau populate de *„somnambuli treji"*, a căror rană, *„aparent închisă, se redeschidea fără veste"* în timpul nopții, în care iminența morții pusese stăpînire pe viața cotidiană? Și nu din întîmplare Camus folosește chiar termenii de care se slujeau naziștii pentru a-și justifica samavolnica lor ocîrmuire: *„Numai în zilele cu vînt puternic, un vag miros venit dinspre răsărit le amintea că trăiau într-o nouă ordine și că plăcerile ciumei își mistuiau în fiecare seară tributul."* Această *„nouă ordine"* nu este oare binecunoscutul refren cu care Hitler își justifica ocuparea unei jumătăți din bătrînul nostru continent?

Scriitorul notează în însemnările sale cu privire la romanul *Ciuma* că era în intenția sa de a reface atmosfera apăsătoare a războiului ca moment istoric concret, pe care să clădească apoi o alegorie a existenței omenești în general: *„Vreau să exprim prin intermediul ciumei apăsarea de care am suferit și atmosfera de amenințare și exil în care am trăit. Vreau în același timp să extind această interpretare la noțiunea de existență în general. Ciuma va da imaginea celor care în acest război au avut partea meditației, a tăcerii — și aceea a suferinței*

morale." [1] Camus dă istoriei ce este al istoriei. *Ciuma* fiind, așa după cum îi scria lui Roland Barthes, în primul rînd *„o cronică a Rezistenței"*. Și în același timp, orașul căzut pradă unui flagel *„medieval"* care, asemeni barbariei fasciste, aruncă dintr-o dată societatea civilizată într-o anacronică stare de primitivism, ia asupra lui sarcina de a oglindi destinul însuși al societății omenești pusă din cînd în cînd la încercare de un rău asemănător epidemiilor venite nu se știe de unde și dispărute din motive tot atît de necunoscute. Naratorul care își asumă la început rolul modest de cronicar al unei epidemii își depășește în mod vizibil intenția mărturisită pentru a extrage din relatarea evenimentelor o morală a vieții colective și o filozofie a istoriei. De altfel, la sfîrșit, cînd își dezvăluie identitatea și aflăm în el pe însuși eroul principal al cronicii, doctorul Bernard Rieux, luăm cunoștință de comandamentele morale ale întreprinderii sale. Orașul sărbătorește victoria asupra ciumei cu strigăte de veselie, peste mormintele proaspete uitarea omenească începe să se aștearnă; o singură conștiință trează stă de veghe, rememorînd durerile trecute, amintirea fiind singura dreptate care se poate face victimelor: *„În mijlocul strigătelor care își întețeau puterea și durata, care se răsfrîngeau lung pînă în josul terasei pe măsură ce jerbele multicolore se ridicau și mai numeroase pe cer, doctorul Rieux hotărî atunci să redacteze această povestire, care se sfîrșește aici, ca să nu mai facă parte dintre cei care tac, pentru a depune mărturie de partea acestor ciumați, ca să lase cel puțin o amintire a nedreptății și a violenței care li s-a făcut și ca să afirme doar ceea ce se învață în timpul unui flagel, că există în oameni mai multe lucruri de admirat decît de disprețuit."* Dar amintirea nu este în concepția lui Rieux numai justiția acordată trecutului, ea poate sluji de asemeni ca îndreptar pentru viitor. În spațiul istoric permanent agitat de lupta omului cu inumanul, stingerea epidemiei nu este o victorie definitivă, ci numai un răgaz trecător într-un război etern: *„Ascultînd, într-adevăr, strigătele de bucurie nestăpînită care urcau din oraș, Rieux își amintea că această veselie este mereu amenințată. Căci el știa un lucru pe care această mulțime în petrecere îl ignora și care poate fi citit în cărți, că bacilul ciumei nu moare și nici nu dispare*

---

[1] *Carnets*, ianuarie 1942 — martie 1951, Gallimard, 1964, p. 72.

vreodată, că poate să stea timp de zeci de ani adormit în mobile și rufărie, că el așteaptă cu răbdare în odăi, în pivnițe, în lăzi, în batiste și în hîrțoage și că poate să vină o zi cînd, spre nenorocirea și învățătura oamenilor, ciuma își va trezi șobolanii și-i va trimite să moară într-o cetate fericită."

Destinul, așa cum apare el în cronica unui oraș răvășit de o cumplită epidemie ca și în *Străinul*, este același zeu neînțeles și absurd. În această lumină înțelegem mai bine de ce a fost nevoie de înlocuirea flagelului social cu unul biologic, care, prin natura sa, face mai vizibil rolul fatalității. Ciuma, acționînd orbește și în masă, devine instrumentul ideal al absurdității, hiperbola care scoate în relief cu toată puterea nedreptatea destinului uman. Dar al unui destin metafizic, în care Camus topește totodată mersul istoric al societății. Această contopire face abstracție de forțele sociale care pun în mișcare dialectica istoriei și astfel ciuma devine expresia unui mecanism vicios, capcana în care se mișcă ciclic soarta omenirii. Ciuma reprezintă elementul repetabil, mitic al istoriei care curge dinspre trecut spre viitor, sub un cer metafizic neschimbat. I s-a reproșat lui Camus, și el a respins ca întotdeauna cu iritare această obiecție, viziunea aistorică a *Ciumei*, repetînd ca în scrisoarea către Roland Barthes că romanul său este imaginea solidarității umane împotriva oricărei terori și în primul rînd a nazismului, deci imaginea fidelă a unei societăți și a unui moment istoric. Dar dacă argumentele aduse de scriitor sînt întemeiate, nu e mai puțin adevărat că încadrarea nazismului printre calamitățile *„naturale"*, să zicem, ale istoriei și recunoașterea răului imanent al istoriei, ca și al condiției umane, poate constitui nu numai o scuză, dar chiar o justificare a lui. Camus însuși și-a dat seama de această urmare logică a ideii sale și de aceea a încercat să o corecteze fundînd necesitatea revoltei, expusă teoretic în eseul *Omul revoltat* și înglobată țesutului artistic în *Ciuma*. În însemnările sale, el reflecta asupra *„binefacerilor"* ciumei și respingea orice încercare de consimțire sau de pactizare cu răul, față de care singura atitudine morală i se părea a fi numai revolta. *„Firește,* scria Camus, *știm că ciuma are binefacerea ei, că ne deschide ochii, că ne silește să gîndim. Ea este în această privință ca toate relele acestei lumi și ca lumea însăși. Dar ceea ce este adevărat despre relele acestei lumi și despre lumea însăși este*

adevărat și despre ciumă. Oricîtă măreție ar scoate unii dintr-asta, văzînd mizeria fraților noștri, trebuie să fii nebun, criminal sau laș ca să consimți la ciumă, și față de ea singurul cuvînt de ordine al unui om este revolta.“ [1]

Romanul *Ciuma*, pornind de la descripția nedreptății destinului omenesc, face un pas mai departe decît *Străinul*, care reprezintă prima fază a întîlnirii omului cu absurdul: negarea. *Ciuma*, folosindu-se de personaje care, ca într-o alegorie, ar putea fi definitorii pentru o întreagă categorie și pentru o concepție de viață, așa încît le-am putea boteza generic: Medicul, Preotul, Îndrăgostitul, Colaboraționistul etc., tinde să fundeze o normă de conduită morală bazată pe revoltă și preconizînd solidaritatea tuturor oamenilor în lupta împotriva răului comun. Morală generoasă și utopică. Sartre, în cursul polemicii care a izbucnit la apariția eseului *Omul revoltat*, s-a oprit asupra noii morale pe care voia să o întemeieze Camus și, în stilul lui dogoritor (paginile acestei polemici sînt printre cele mai frumoase pe care le-a scris Sartre), făcea o analiză interesantă și exactă a conținutului Revoltei: *„Revolta dumneavoastră,* scria autorul tratatului *L'Etre et le Néant, n-a căpătat această importanță decît pentru că ea v-a fost inspirată de această mulțime obscură: abia ați avut timp să o abateți împotriva cerului unde se pierde. Și exigențele morale pe care le faceți să apară nu erau decît idealizarea unor exigențe foarte reale, care țîșneau în jurul dumneavoastră și pe care le-ați captat. Echilibrul pe care-l realizați nu putea să se producă decît o singură dată, pentru un singur moment, într-un singur om: ați avut această șansă că lupta comună împotriva nemților simboliza în ochii dumneavoastră și ai noștri unirea tuturor oamenilor împotriva fatalităților neomenești. Alegînd nedreptatea, nazismul se așezase el însuși în rîndul forțelor oarbe ale Naturii, și ați putut, în* Ciuma, *să puneți niște microbi să-i joace rolul, fără ca nimeni să observe mistificarea. Pe scurt, dumneavoastră ați fost timp de cîțiva ani ceea ce s-ar putea numi simbolul și dovada solidarității claselor. Este de asemeni ceea ce părea a fi Rezistența și ceea ce ați exprimat dumneavoastră în primele opere: Oamenii își regăsesc solidaritatea ca să intre în lupta împotriva destinului lor revoltător.*

---

[1] *Carnets*, ianuarie 1942 — martie 1951, Gallimard, 1967, p. 69.

Astfel, un concurs de împrejurări, unul din acele rare acorduri care pentru un timp fac dintr-o viață imaginea unui adevăr, v-au îngăduit să vă ascundeți faptul că lupta omului împotriva Naturii este în același timp cauza și efectul unei alte lupte, tot atît de vechi și mai necruțătoare, lupta omului împotriva omului." [1]

Analiza lui Sartre scoate în relief vulnerabilitatea moralistului și ideologului Camus, care exaltă un umanism abstract și idealuri generoase, dar utopice, aducînd ca argumente istoria însăși și lupta de clasă. Era de așteptat o reacție negativă din partea lui Camus, care se inspira direct din evenimentele istoriei recente, și în acest sens acuzația i se părea nedreaptă; el însă vedea în istorie ilustrarea unei condiții umane veșnice, adversitate metafizică, și nicidecum o dialectică și o luptă a forțelor sociale. Punînd istoria sub semnul mitului, Camus trăgea concluzia că răul istoric este perpetuu și inevitabil, că revoluția nu este o soluție, deoarece, ca negare totală (cum o concepea scriitorul) ea ajungea să se confunde cu răul. În mod firesc, revolta i se părea singura atitudine demnă de urmat, deoarece revolta are un caracter dublu, este inacceptare a răului și consimțire la bucuriile existenței. Extrase din țesutul artistic al cărții, ideile sociale și politice ale scriitorului sînt, firește, eronate, dar *Ciuma* este literatură, este o carte a celor mai fecunde nostalgii umane după absolut, după fericire, dragoste, blîndețe, milă, și, în acest sens, condițiile acute ale unui epidemii în care ostilitatea destinului îmbracă forme extreme pun totodată în lumină, cu toată puterea, caracterul umanitar, generos, nobil al remediilor cu care se ameliorează, dacă nu se vindecă răul existenței. Personajele duc între ele vii dispute, fiecare dintre ele avînd în cadrul alegoriei un loc bine stabilit și un rol în conflictul de idei. Doctorul Bernard Rieux, care la sfîrșitul cărții ne mărturisește că este totodată și naratorul, are, fără îndoială, sarcina de a întruchipa atitudinea ideală în fața vieții. Medic, rolul lui în timpul ciumei este deosebit de important, și Rieux își îndeplinește cu deplină dăruire și conștiinciozitate meseria. El este printre primii clarvăzători care reclamă măsuri sanitare excepționale pentru prevenirea și îngrădirea

---

[1] *Réponse à Albert Camus*, în *Situations*, IV, p. 117—118.

molimei. În ciuda dramei sale personale — soția lui pleacă în preziua izbucnirii epidemiei într-un sanatoriu, unde va muri puțin înainte ca barierele orașului ciumat să se deschidă din nou —, doctorul își exercită profesiunea cu o energie neprecupețită, dăruindu-se totalmente colectivității în suferință. Dar medicina este pentru Rieux mai mult decît o profesiune, ea este o concepție asupra existenței, și el ne propune să o alegem și noi ca pe o soluție de viață și să o urmăm ca pe un destin: *„Dar el știa în același timp că această cronică nu putea să fie decît mărturia a ceea ce trebuia el să împlinească și a ceea ce, fără îndoială, trebuiau să mai împlinească încă, împotriva terorii și a armei ei neobosite, în ciuda suferințelor personale, toți oamenii, care, neputînd fi sfinți și refuzînd să admită flagelurile, se străduiesc totuși să fie medici.“* Medicul reprezintă revolta împotriva răului, inacceptarea lui și hotărîrea de a-i opune puterile relativului (*„și ce relativ!“*) într-un război în care știe dinainte că nu poate obține decît victorii temporare. Dar tocmai aici stă măreția omului, în refuzul de a-și accepta soarta lui și în hotărîrea de a lupta pînă la capăt într-un război în care știe că oricum pînă la urmă va fi învins. În timp ce Rieux este însăși dăruirea de sine, Rambert reprezintă egoismul fericirii individuale. Ziarist, acesta se află întîmplător la Oran în momentul izbucnirii epidemiei și de aceea are impresia că închiderea porților orașului nu-l privește și pe el. Rambert se simte *străin* și are mult timp convingerea că împărtășește un destin care nu-i al lui și care îl înglobează în mod abuziv. Diligențele sale pe lîngă autorități mai sînt întemeiate și pe un motiv strict personal, dar capital: o dragoste fierbinte, de care a fost despărțit într-un mod atît de neașteptat și neîndurător, îl așteaptă la Paris, nu poate face fericirea să-l aștepte etc. Dar ciuma nu cunoaște excepții și de aceea autoritățile se arată intratabile. Despărțirea de iubită îl chinuie și-l îndeamnă să încerce prin toate mijloacele să scape din cercul de moarte al ciumei. Și totuși, tocmai în momentul în care strădania lui îndelungată de a evada clandestin din orașul ciumat este pe punctul de a fi în sfîrșit încununată de succes, Rambert se răzgîndește, se încadrează într-o brigadă sanitară, și, alături de Rieux, intră în bătălia colectivă împotriva molimei.

Tarrou, și el străin de oraș, caută, dimpotrivă, liniștea interioară în mijlocul străinilor. În adolescență, a descoperit

că tatăl său, pe care-l iubea și-l respecta în mod deosebit, în calitatea sa de procuror cerea de multe ori pedeapsa cu moartea, ceea ce implica o complicitate cu destinul absurd al omului. Mai tîrziu, a făcut politică luptînd pentru o societate în care să fie desființată pedeapsa cu moartea. Voința sa în prezent este să limiteze pagubele, toți oamenii fiind *„ciumați"* important este să molipsești cît mai puțin pe cei din jur, să fii cît mai puțin călăul semenilor tăi. Idealul său este sfințenia, o sfințenie fără Dumnezeu, o sfințenie care să-i permită să elimine aproape tot răul din comportarea sa și să pună la îndemîna oamenilor tot devotamentul și toată conștiinciozitatea de care e în stare. Tarrou este unul din principalele ajutoare ale lui Rieux, dar, prin idealul său supraomenesc, el formulează o exigență exagerată și mai mult utopică.

Cottard, în schimb, este tocmai opusul lui Tarrou. El prosperă și se simte bine în timpul ciumei, deoarece, avînd pe conștiință crime de drept comun, se simte la adăpost în aceste vremuri de restriște, în care atenția poliției este îndreptată spre obiective mai urgente. Cottard este complice cu răul, idealul său ne transportă într-o lume a molimei generale și a teroarei, în timpul nazismului el este tipul clasic al colaboraționistului. Cottard dispare o dată cu ciuma, înnebunind subit în momentul în care simte răul istoric retrăgîndu-și apele spre matcă.

Rieux, Rambert, Tarrou, Cottard și Grand, care reprezintă eroismul necunoscut și modest al omului anonim (*„...dacă este adevărat că oamenii țin să-și propună exemple și modele pe care le numesc eroi și dacă trebuie neapărat să existe unul în această povestire, atunci naratorul îl propune tocmai pe acest erou șters și insignifiant, care n-avea în firea lui drept calități decît o inimă bună și un ideal aparent ridicol"*), sînt tot atîtea atitudini, tot atîtea soluții omenești. Paneloux reprezintă însă o categorie diferită. El este ***Preotul*** și în această calitate exprimă un ideal de sfințenie care se împacă bine cu acceptarea răului. Într-o zi el îi spune zîmbind lui Rieux că lucrează la un scurt tratat cu subiectul: *„**Poate un preot să consulte un medic?**"* Prin comportarea sa, Paneloux răspunde negativ la această întrebare. Deși profund tulburat de moartea unui copil lovit de ciumă, ființă cu totul nevinovată, Paneloux nu poate pune la îndoială înțelep-

ciunea și bunătatea lui Dumnezeu. Pentru a fi consecvent în credința sa, el trebuie să accepte ciuma, cu tot ceea ce are ea inuman și arbitrar, ca pe o manifestare misterioasă a divinității. *„E revoltător, pentru că asta întrece puterile noastre. Dar poate că trebuie să iubim ceea ce nu putem să înțelegem"*, îi spune el lui Rieux. Medicul rămîne însă un revoltat neînduplecat: *„Nu, părinte... Am altă părere despre iubire. Și voi refuza pînă la moarte să iubesc această creațiune în care copiii sînt torturați."* Pe patul de moarte, Paneloux refuză ajutorul medical, socotind că orice ingerință care merge împotriva voinței divine este o impietate. Moare convins că *„slujitorii bisericii n-au prieteni"*. Ei trebuie să dăruiască totul lui Dumnezeu.

Personajele romanului *Ciuma* nu au o psihologie complexă, ele sînt dezvoltarea unilaterală a unei trăsături esențiale, care are de îndeplinit un anumit rol în configurația generală a mitului. Simbolul global este acela care le justifică și le dă viață. Trăsăturile particulare ale caracterului lor sînt abia schițate atît cît să dea impresia unor ființe vii, scriitorul împărtășind convingerea că *„obiectul artei, spre regretul imitatorilor, s-a extins de la psihologia la condiția omului"* și că *„pasiunile colective au luat-o astăzi înaintea pasiunilor individuale"* [1]. Populația romanului *Ciuma* este alcătuită din eroi de mitologie modernă, care, asemeni celei antice, pune în circulație personaje cu o psihologie unilaterală, deși nu simplistă, și de obicei ilustrativă pentru o atitudine de viață, fixarea unei conduite umane pentru veșnicie și cu putere de exemplaritate în sens nobil, ca și în sens rău, fiind caracteristică oricărei mitologii.

Camus a găsit totuși posibilitatea de a varia expresia mitologică a unui tip uman, inoculîndu-i o psihologie complexă, cu contrastele, cu umilința și orgoliul de care este capabil numai un personaj dostoievskian. Este cazul avocatului Jean-Baptiste Clamance, din cea mai surprinzătoare carte a lui Camus, *La Chute (Căderea)*, apărută în 1956.

La moartea lui Camus, Sartre scria că *La Chute* este *„poate cea mai frumoasă și cea mai puțin înțeleasă"* dintre cărțile lui. Și este greu într-adevăr de pătruns în intimitatea artistică a acestei povestiri, care, într-un stil concentrat, în

---

[1] *L'homme révolté*, Pl., II, p. 677.

ciuda unei aparente diluţii verbale a personajului monologant, începe prin a fi un autoportret al lui Clamance şi devine pe nesimţite o oglindă pe care acesta o întinde contemporanilor săi. Procedeul este inspirat de *Însemnările din subterană* ale lui Dostoievski, iar Clamance, prin luciditatea şi umilinţa introspecţiei, prin trufia cu care îşi provoacă contemporanii, este înrudit cu sufletele chinuite ale marelui pravoslavnic, care au dat la iveală tot ceea ce are omul mai nobil şi mai înalt în substanţa lui, dar şi prăpăstiile de întuneric şi ignominie care zac în inima lui. Procedeul lui Clamance este calchiat după cel al personajelor dostoievskiene: *„Exercit deci la* Mexico-City, *de cîtva timp, utila mea profesie. Ea constă mai întîi, aţi făcut şi dumneavoastră experienţa, în practicarea confesiunii publice cît mai des.“* Ce cunoscută ne este această referire la confesiunile publice! De la Raskolnikov la cel mai neînsemnat erou dostoievskian, toţi simt nevoia confesiunilor publice. Totuşi, o oarecare deosebire de substanţă între Clamance şi eroii lui Dostoievski există. Pe cînd aceştia au suflet slav, tenebros, dar fierbinte, Clamance este un intelectual care aplică metodic şi lucid un procedeu luat din cărţi. Cu sînge rece, aş spune. El a ajuns la descoperirea propriei lui duplicităţi *„după îndelungi studii“* asupra lui însuşi, şi hotărîrea de a scormoni sub aparenţele sale de om onorabil, stimat şi apreciat pentru virtuţile lui, pentru a-şi pune în lumină ipocrizia intimă, este rezultatul unei analize şi a unei onestităţi intelectuale de tipul celei a lui Meursault. Dar în timp ce Meursault şi Rieux erau tipuri angelice *„lipsite de minciună“* şi prin aceasta, ireale, Clamance are mai multă pondere terestră, el este în acelaşi timp abjecţia, conştiinţa abjecţiei şi critica ei. Orice critică reclamă însă şi o judecată. Sentimentul culpabilităţii, judecată, judecători şi condamnări — iată spiritul timpului nostru. Fără să vrea, Clamance ajunge un judecător, dar, pentru a putea exercita cu inima împăcată rolul unui judecător al epocii şi al semenilor săi, porneşte de la propria lui penitenţă. Este un *„judecător-penitent“*, un judecător care şi-a cîştigat dreptul de a-şi critica şi condamna contemporanii numai după ce s-a judecat şi s-a condamnat pe sine însuşi. Intenţia satirică a lui Camus este clară, şi morala pe care o propune, de asemeni. *Căderea* ne îndreaptă spre comprehensiune şi spre supleţe în judecata semenilor, în spiritul concepţiei

preconizate de Tarrou, cu care Clamance se înrudeşte şi care socotea că toţi oamenii sînt *„ciumaţi"*, esenţial fiind ca ei să-şi contamineze cît mai puţin semenii. Tarrou şi Clamance vor deci să judece şi eventual să condamne răul, nu ca fiinţe care se află în afara lui, ci în măsura în care îl cunosc dinlăuntru şi care ştiu că nu-i pot rezista în întregime. Nu scria oare Camus în însemnările sale: *„Mă cunosc prea bine ca să cred în virtutea perfect pură"* [1]?

Scriitorul mărturisea într-un interviu din 1956 că ar fi dorit să poată da cărţii sale titlul de *Un erou al timpului nostru*. Una din versiunile povestirii purta următorul epigraf din Lermontov: *„Un erou al timpului nostru este efectiv un portret, dar nu este acela al unui om. Este întrunirea defectelor generaţiei noastre în toată plenitudinea dezvoltării lor."* Încă o dată Camus medita asupra unor idei şi asupra unor personaje întîlnite *„pe străzile timpului său"*. Nu în mod întîmplător Clamance locuia la Amsterdam, într-un cartier din care hitleriştii asasinaseră sau deportaseră şaptezeci şi cinci de mii de evrei: *„...locuiesc pe locul uneia dintre cele mai mari crime ale istoriei"*. Şi, în fine, nu în mod întîmplător acest personaj care dezvoltă un lung monolog avînd aerul că urmăreşte totuşi un dialog cu un interlocutor străin, ale cărui replici le deducem din propriile sale răspunsuri, pînă la sfîrşit îşi lasă cititorul perplex. Nu putem spune cu siguranţă cine este cel căruia i se adresează: un avocat parizian, propriul său eu dedublat, sau cititorul însuşi. Identitatea multiplă şi nesigură a interlocutorului, în mod deliberat imprecisă, suprimă orice distanţe, nu numai dintre personaje, dar şi dintre personaj şi cititor, pentru a desena mai apăsat portretul *„unei generaţii"*. *Căderea* îşi are rădăcinile în neliniştile şi dramele timpului nostru, transfigurate însă, ca întotdeauna în cazul lui Camus, de obsesia unei imuabile condiţii umane, scriitorul nutrind convingerea ultimă că istoria, cu agitaţia ei febrilă, nu este decît o suită de măşti pe care le încearcă destinul nostru metafizic, pentru a ne da impresia unei amăgitoare deveniri.

Între mit şi istorie, opera lui Camus nu exprimă ezitarea, ci în mod imperios şi zadarnic, aspiraţia spre reconciliere şi unitate.

---

[1] *Carnets*, II, p. 203.

MARIN PREDA: TIMP ŞI ISTORIE

Primul volum al *Moromeţilor* este romanul unui moment în care *„timpul era foarte răbdător cu oamenii"*. Personajelor din scenă, prin supraimpresiune, li se alătură imaginea transparentă a unei zeităţi insesizabile, dar în a cărei implacabilă companie se încheagă şi se destramă destinele omeneşti: Timpul, singurul erou etern, devenirea însăşi, schimbarea şi *senzaţia* schimbării, cum explica Proust, care practica, fără să bănuiască, o dialectică foarte subtilă.

Autorul celebrului roman în care timpul pierdut este, în cele din urmă, regăsit prin intermediul artei, pretindea că literatura trebuie să dea cititorului nu numai senzaţia de *trecător*, ci să-i faciliteze chiar perceperea acestei treceri, a mişcării însăşi: *„...Sufletul nostru se schimbă în viaţă,* spunea el, *şi asta este durerea cea mare; dar noi nu o cunoaştem decît din lectură, în imaginaţie: în realitate, sufletul se schimbă aşa cum se produc anumite fenomene ale naturii, destul de încet pentru ca, nouă, dacă putem constata succesiv fiecare stare diferită a lui, să ne fie în schimb cruţată senzaţia însăşi a schimbării."*

Prin afinităţi subterane, rădăcini ale unor plante care afară, la lumina soarelui, înfruntă fiecare în alt fel vîntul şi ploile, Marin Preda năzuieşte să capteze timpul în felul lui Proust sau Thomas Mann. Ce este în definitiv *Muntele vrăjit* dacă nu romanul unui moment în care de asemeni

timpul era foarte răbdător cu oamenii? Numai evenimentele primului război mondial au putut să-l sustragă pe Hans Castorp universului ermetic al unui munte care nu era totuși mai vrăjit decît alții. Timpul nu mai avea răbdare. Și pe Ilie Moromete, din *„lunga stare depresivă"* în care căzuse după trădarea feciorilor, avea să-l scoată nerăbdarea vremurilor vertiginos accelerate de izbucnirea celui de-al doilea război mondial.

Primul volum al *Moromeților* începe și se termină cu invocarea acestui participant nevăzut la acțiune, care, după ce se arătase bun și îngăduitor cu țăranii din satul lui Ilie Moromete, pregătește în final surprize grozave, poate tocmai din pricina neînțelegerii de care dau dovadă oamenii. Stînd la sfat dinaintea fierăriei lui Iocan și făcînd politică, sătenii glumesc pe seama regelui Carol, *„primul plugar al țării"*, presupunînd cu umor că iese, ca și ei, primăvara cu plugul, din palatul lui, să-și are pămîntul: *„cam un pogon și jumătate"*. Certurile dintre guvern și opoziție le produc o mare plăcere, pentru că părțile adverse, în rivalitatea lor, dau la iveală adevăruri dureroase, dar felul cum funcționează mecanismul însuși, succesiunea la putere a unor partide politice lipsite de orice principii, le scapă. Ei înșiși sînt *„liberali"* sau *„țărăniști"*, după exemplul unor oameni politici cu care nu au nimic comun. Ironia țărănească este usturătoare, însă ineficace. Ca o sămînță risipită la întîmplare, ideea că ar putea să lupte împotriva unui sistem apare din cînd în cînd în mintea prietenilor lui Moromete, dar rămîne în faza unei neputințe consacrate. Și totuși viața acestui sat din cîmpia Dunării, desfășurîndu-se *„fără conflicte mari"*, năzuiește inconștient spre un nou meridian al istoriei. Trecerea timpului nu se deapănă fără consecințe; ea ruinează, agravează, macină, surpă într-o parte, pentru a produce în altă parte acumulări care pot deveni la un moment dat decisive, într-un cuvînt, se încarcă pe nesimțite de istorie, de semnificațiile epocii care se apropia de tragicul ei sfîrșit, dar nu știa că-i este dat să moară, după cum se născuse, într-un nou război mondial. Ruina gospodăriei lui Moromete reproduce în mic ruina acestei epoci pașnice, preludiu al unor mari și repezi prefaceri. În cărăușia lui, timpul care duce cu sine oamenii și viața lor se pregătea să pună un capăt și să vestească un început. Primul volum al *Moromeților*

este romanul acestei presimţiri pe care o trăia, fără să o înţeleagă, lumea dinaintea celui de-al doilea război mondial şi pe care oamenii o percepeau fiecare în parte sub forma unui timp al său personal, apărat de mari drame colective şi curgînd dinspre naştere către moarte, ca un fluviu liniştit.

Fireşte, dacă într-un moment de acalmie a istoriei, undeva în cîmpia Dunării, un ţăran care începea să nu mai fie tînăr nutrea speranţa că mica lui gospodărie, echilibrîndu-se economic, îi va aduce seninătatea înţeleaptă a omului care după ce şi-a rezolvat problemele materiale are timp să le uite şi să se gîndească la tot ce începe dincolo de umilitoarea lor tiranie, destinul lui îi pare împlinirea mai mult sau mai puţin exactă a voinţei şi priceperii sale. Existenţa vreunei puteri exterioare se pierde pentru el în vastitatea unui univers prea mare pentru ca mica lui fîşie de pămînt să aibă vreo importanţă sau să suscite vreun interes. De aceea, Ilie Moromete caută să se îngrijească singur de soarta lui şi a familiei, gospodărindu-se cît mai chibzuit şi străduindu-se în acelaşi timp să dea un sens cît mai elevat existenţei sale. Relaţiile cu Dumnezeu le lasă în seama Catrinii, bisericoasă din fire, el îndeletnicindu-se cu elaborarea unei filozofii personale, pe care i-o inspira, fără să-şi dea seama, poziţia lui de mijloc între sărăcimea satului şi chiaburime.

În epocile calme, cînd faţa istoriei devine invizibilă, oamenii îşi sporesc înţelepciunea cultivîndu-şi, asemeni lui Candide, propria lor grădină. Aşa făcea şi Moromete. Uitîndu-se peste gard, avea sub ochi exemplul degradant al lăcomiei omeneşti. Vecinul său, Tudor Bălosu, era stăpînit de patima înavuţirii. Făcea speculă cu cereale şi cumpăra pămînt cu o aviditate de care lui Moromete îi era silă. Dacă ieşea la poartă şi se aşeza pe stănoaga podiştei aşteptînd să treacă cineva cu care să se apuce la sfat, înţeleptul Moromete nu era de loc încîntat cînd acest cineva era vecinul său. Bălosu nu avea detaşarea sufletească necesară unei discuţii „*gratuite*" sau întrecerilor paşnice de idei. Cu Bălosu nu se putea vorbi decît despre pămînt şi despre bani. Nici Ţugurlan nu era un om care să aprecieze frumuseţea unei discuţii în sine. Prea sărac pentru a avea chef de glumele care se făceau duminica în poiana fierăriei lui Iocan, ulcerat în demnitatea lui omenească de mizeria vestită în care se zbătea, Ţugurlan umbla veşnic întunecat, ostil tuturor, era susceptibil şi uşor iritabil. Copi-

lul lui nu avea voie să se ducă la Moromeți, unde, în serile lungi de iarnă, Niculae citea cu glas tare povești, iar asistența gusta momente de tihnă. Moromete, privind în dreapta și în stînga lui, trăgea deci concluzia că nu e bine să fii nici prea bogat, nici prea sărac. El se simțea liber atunci cînd sărăcia nu-i bătea la ușă, iar patima îmbogățirii nu-l neliniștea cu ispitele ei. Nu era nevoie de mare lucru pentru a putea trăi pe lume, trebuie să fii *„deștept"*, să te ferești de primejdii și ispite, să ai atît cît îți trebuie ca să-ți păstrezi omenia și disponibilitatea sufletească pentru a da existenței o nobilă aură spirituală. Toate aceste iluzii erau posibile numai pentru că în acel moment, cu cîțiva ani înaintea celui de al doilea război mondial, timpul mai avea răbdare cu oamenii. Curînd stabilitatea micii gospodării țărănești avea să se dovedească nesigură: o singură vară i-a fost deajuns lui Moromete ca să se trezească din optimismul lui, iminența ruinei economice antrenînd concomitent îndoiala asupra întregului său sistem de viață. Feciorii dintr-o primă căsătorie, numai momentan copleșiți de darul de povestitor al lui Moromete, au tras în curînd concluzia vulgară că tatăl lor nu știe să vîndă grîul la prețul cel mai ridicat. Nemulțumiți de purtarea tatălui, veșnic ațîțați împotriva lui de Guica, sora lui Moromete, și dornici de avere, feciorii mai mari hotărăsc să nu se mai lase *„furați"* și nedreptățiți din pricina fraților vitregi. Moromete este astfel chemat la o tristă realitate de ura feciorilor săi, de lăcomia care nu mai viețuiește undeva în afară, în bătătura vecinului, ci dă năvală înăuntru, destrămînd țesătura propriei sale familii. După fuga feciorilor care i-au furat caii și oile, Moromete, înfrînt și resemnat, arată consătenilor lui o nouă înfățișare, aceea a unui om trezit dintr-o lungă amăgire:

„Dar cu toată aparenta sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stînd ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzînd cu multe cuvinte la salut. Nu mai fu auzit povestind. Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfîrșea.

Din Moromete cunoscut de ceilalți, rămase doar capul lui de humă arsă, făcut o dată de Din Vasilescu, și care acum privea netulburat de pe polița fierăriei lui Iocan la adunările care încă aveau loc în poiană."

Istoria amărăciunii lui Ilie Moromete, atît de precis situată în cîmpia milenară a Dunării, are gustul istoriei românești și a dramei pentru pămînt din literatura lui Slavici și Rebreanu; specificul ei nu o transformă totuși într-o insulă de solitudine într-un secol care se încălzește la flacăra altor preocupări. Acest țăran român, care *„nu se îndoise niciodată de limpezimea minții lui"* și care descoperă deodată, tocmai în momentul în care soarele vieții trecuse de amiază, că a fost prins într-o *„capcană"*, trăiește o criză binecunoscută secolului nostru, are o revelație care se numește cu o expresie foarte răspîndită *„prise de conscience"*, se încadrează, cu alte cuvinte, într-o istorie mai vastă decît aceea națională. Lumea care îi apăruse întotdeauna lui Ilie Moromete ca o structură rațional organizată, în care trebuia să ai doar puțină *„deșteptăciune"* ca să poți trăi, îi apare dintr-o dată într-o lumină stranie: *„Fîlfîirea înceată a amenințărilor — întinderea lor de-a lungul anilor și de aici părerea că timpul le va sfărîma și înlătura —, iată care fusese capcana, iar speranța că această lume de negustori, perceptori și jandarmi, această orînduire care avea undeva un Parlament, ziare și legi, putea fi o orînduire dreaptă, speranța aceasta nu fusese altceva decît momeala capcanei"*. Așadar, tot eșafodajul social nu numai că nu are îndreptățirea unei organizări prielnice omului și rațiunii lui dar este, dimpotrivă, astfel construit, încît să-l inducă în eroare și să-l descumpănească. Deodată, universul în ale cărui legi Moromete crezuse, devine pentru el, dintr-un cămin al omului, sediul unui straniu exil, descoperire pe care, într-un fel sau altul, au făcut-o mulți eroi ai literaturii moderne.

Divorțul cu lumea în care trăiește îl împinge inevitabil pe om și la dezordine interioară. Moromete își dă limpede seama că îl pîndește dezechilibrul lăuntric, experiența lui revăzută în această lumină este concludentă: *„El simțea că primejdia care-l amenința, aceea de a-și pierde pentru totdeauna liniștea și de a nu mai putea să se înțeleagă cu oamenii, era cu mult mai mare decît aceea care ar fi urmat pierderii pămîntului pe la capătul căruia se plimba acum. Să ajungă să urască oameni necunoscuți, cum se întîmplase în ziua aceea cînd mergea cu Niculae pe drumul de munte, să urle și s-o amenințe pe mama, sau, și mai rău, această pornire tulbure împotriva unor oameni care de fapt nu făcuseră decît să glumească, cum se întîmplase chiar adineaori cu cei care*

îl întîmpinaseră la răspîntia aceea de uliță, ce puteau să însemne toate astea?" Toate acestea însemnau că a sosit momentul hotărîtor în care lui Moromete: „*Îi trebuia mai mult ca oricînd acea stăpînire de sine pe care și-o cunoștea și care îl ferise totdeauna de lucruri necugetate. Îi trebuia mai ales acea gîndire necruțătoare, care duce înțelegerea pînă la capăt și care lovește și arde pînă la os credința în pacea și armonia lumii.*"

Momentul în care universul înconjurător îi apare străin și ostil este pentru Moromete momentul de răscruce al vieții. Pierzîndu-și încrederea în armonia și pacea lumii, țăranul din Siliștea-Gumești nu se lasă totuși pradă efluviilor de absurd pe care le emană neconcordanța dintre om și lumea construită de el, nu însă și pe potriva lui: „*Și în liniștea aceea desăvîrșită a cîmpiei, deodată el înțelese și se liniști: întunericul nu putea fi fără fund. Această lume necruțătoare, care amenința să-i strivească (și care pătrunsese cu sălbaticie pînă în sînul familiei), trebuia să aibă undeva un înțeles, trebuia să existe undeva o împletitură ascunsă, niște legături nevăzute care o susțineau. De acolo năvălea întunericul. Acum știa ce avea de făcut, trebuia să pătrundă prin el.*"

Ilie Moromete trăiește, într-o formă particulară, un proces istoric pe care l-au străbătut în literatura modernă eroi atît de diferiți ca ai lui Faulkner sau Alberto Moravia. Și deși cărțile lui Marin Preda au fost deseori discutate în raport cu nume de talie universală, ca Dostoievski, Faulkner, Caldwell, asemănările sînt mai degrabă întîmplătoare, cu toate că — sau poate tocmai de aceea — semnificative. Universalitatea virtuală a *Moromeților* rezidă în faptul că romanul întîlnește unul dintre curentele de mare tensiune ale literaturii contemporane, în interiorul căruia se adună energii pornite independent, din direcții diferite. Acest țăran român pune în lumină, prin eșecul ambițiilor și iluziilor sale, o nouă înfățișare a întîlnirii omului cu propriul său destin, o putere care lovește orbește, înstrăinîndu-l de lumea devenită în mod incomprehensibil adversă, face în felul său o experiență pe care au făcut-o altădată și eroii lui Malraux. Moromete interpretează totodată această experiență într-un mod propriu, nutrind convingerea tulburătoare că, în ciuda absurdului care secătuiește și seceră existența omenească, lumea aceasta trebuie să aibă undeva un înțeles. Mai mult decît atît, Moromete hotărăște să „*pătrundă*" prin „*întu-*

nericul" care a năvălit în lume și în viața lui. El este în primul volum al romanului un erou al eșecului, dar care suportă cu demnitate deziluziile epocii noastre, fără să se identifice dezordinii exterioare; dimpotrivă, pasivitatea lui însăși are caracterul unei rezistențe lăuntrice, obscure, dar tenace, are ceva din încăpățînarea sănătoasă a țăranului.

Sugestia pe care ne-o oferă sfîrșitul primului volum nu se realizează însă în cel de-al doilea, deoarece Marin Preda are simțul realităților. Ilie Moromete nu reușește să pătrundă *„întunericul"*; dacă în forma ei nebuloasă, adînc omenească, dorința de a afla înțelesul acestei lumi are aburul nobil al marilor insatisfacții fecunde, realizarea ei ar depăși puterile bietului filozof din Siliștea-Gumești și, poate, nu numai pe ale lui. De aceea, Moromete, *„schimbîndu-și firea"*, este de fapt același erou aflat în situația de a face față unor condiții cu totul noi.

În cel de-al doilea volum al *Moromeților*, Timpul își arată mai clar cele două înfățișări ale sale, care, în momente pașnice, par să se confunde: una parcimonioasă și modestă, care e timpul individual, cealaltă superbă, vastă, îndreptîndu-se spre eternitate și purtînd numele de istorie. Deoarece abia în cel de al doilea volum se petrec evenimente care fac parte din viața comună a unei societăți întregi și care măsoară existența umană cu altă măsură decît aceea a faptelor, meritelor sau greșelilor personale.

În Siliștea-Gumești, istoria pătrunde mai întîi sub forma hîrtiilor cu chenar negru, care vin în locul celor plecați pe front și care, umplînd satul de văduve și orfani, nu ocolesc nici casa lui Moromete. După război, această măreață lucrare a Timpului ia forme prozaice, numindu-se plan de colectări, cote, neghină, campanie de recoltare etc., căci numai rareori îmbracă istoria veșmîntul solemn care convine rolului său princiar. Într-o formă contradictorie, fragmentată, insesizabilă, începe asaltul istoric împotriva satului tradițional, cu o economie închisă și mizeră. Prinși de astă dată într-o mișcare de prefacere, care depășește interesele și ambițiile lor individuale, eroii lui Marin Preda, și în primul rînd Moromeții, sînt de fapt preocupați să rezolve problema relațiilor lor cu istoria. Destinul sătenilor din Siliștea-Gumești, care în primul volum ne apare închis în el însuși, mărginit la o îngustă fîșie de timp și spațiu, la eforturile, priceperea

„deşteptăciunea" sau incapacitatea lor proprie de a o scoate la capăt, se află deodată în faţa unei forţe noi, a unui destin imens, care-i absoarbe şi-i aruncă pe o orbită vastă şi ameţitoare. Ţăranii întîmpină această forţă cu sentimente şi păreri diferite. Pe un fond obstinat de tradiţii individualiste şi de neîncredere faţă de tot ceea ce nu este ţărănesc, consătenii lui Ilie Moromete caută să se insereze în noua experienţă socială, fiecare după cum socoteşte că o cer interesele lui şi ale familiei sale. Marin Preda are curiozitatea şi priceperea de a privi istoria în desfăşurarea ei, din punctul de vedere al oamenilor care o fac, al oamenilor, care, cu înţelegerea lor fatal limitată sau cu neînţelegerea lor, îndreptîndu-se spre un viitor încă învăluit în mister, dau viaţă, prin subiectivitatea şi parţialitatea lor, unui proces obiectiv. Cînd privim desfăşurarea vieţii sociale din capătul unei evoluţii împlinite, trecutul îşi îndreaptă de preferinţă spre noi faţa lui idilică, contradicţiile depăşite făcînd, ca în orice victorie, să fie uitate jertfele şi victimele. False performanţe în această privinţă împlinesc de obicei autorii care consideră istoria ca pe o abstracţiune sau o transcendenţă şi procedează, în consecinţă, la elogiul ei, fără să vadă dialectica încleştată a forţelor sociale antrenate într-o evoluţie, la rîndul lor conglomerate de energii şi contradicţii individuale. Dar mergînd în pas cu evenimentele şi cu prefacerile sociale, ca un soldat de rînd, fără a considera devenirea prin prisma unei transcendenţe istorice, care, cu sau fără voia şi efortul oamenilor, ar putea să se împlinească de la sine şi inevitabil, existenţa umană colectivă ne dezvăluie adevărata ei înfăţişare — nobleţe şi compromisuri, victorii şi înfrîngeri, merite şi greşeli, credinţă sinceră şi conformism. Prefacerile care încep în satul lui Ilie Moromete sînt înfăptuite printr-un efort colectiv şi contradictoriu. În angrenajul istoriei, ţăranii din Siliştea-Gumeşti se încadrează şi ei, ca oamenii de pretutindeni, din motive diferite, unii cu încredere şi înţelegere, cu speranţă, alţii din interes şi arivism, alţii de teamă, din conformism sau cu gînduri ascunse. Dar acest uriaş conglomerat de subiectivităţi contrarii, tocmai prin faptul că există un obiectiv totalizator, pe care, din motive diverse, aceste subiectivităţi se silesc să-l slujească sau, dimpotrivă, să-l înfrîngă, capătă viaţă şi devine un organism în dezvoltare.

În modul cel mai evident și mai viu, lucrarea istoriei ca operă umană, tranzitorie și relativă, de edificare a absolutului care scapă percepției individuale, ne este înfățișată prin intermediul Moromeților. Tatăl și fiul mai mic fac să funcționeze o opoziție care ar putea fi în mod schematic asimilată unei dispute între vechi și nou, dar care are de fapt extraordinara vitalitate a procesului dialectic de aplicare în practică a unui principiu.

În volumul al doilea, aflăm în Ilie Moromete un om pe care greutățile intensificate de izbucnirea celui de-al doilea război mondial l-au silit să găsească un *modus vivendi*, să iasă din decepția lui metafizică și să facă negoț cu cereale. Fără să știe, țăranul din Siliștea-Gumești reproduce contradicția în care se zbate Mutter Courage prin dubla ei natură de femeie muncitoare și negustoreasă. Ca și ea, este lovit de război, dar tot ca și ea învață să trăiască de pe urma războiului. Dezamăgit în plan filozofic, Moromete caută să se adapteze condițiilor grele de existență, să transforme eșecul său metafizic într-un succes economic. Așa se explică de ce, tocmai în anii cînd reușește să echilibreze bugetul gospodăriei sale atît de zdruncinate, Moromete refuză să-l mai dea pe Niculae la școală, fapt care rămîne mult timp inexplicabil pentru restul familiei și care contribuie, în mod dureros, la înstrăinarea fiului mai mic de tatăl său. Moromete urmărește acum o nouă strategie, adaptată concluziilor amare pe care le-a tras din falimentul conduitei lui anterioare, prea detașată de lupta crudă pentru existență, încercînd o regrupare a familiei printr-o cît mai dreaptă împărțire a averii între copiii proveniți din căsătorii diferite. Redresarea materială, *„beneficiul"* i se pare acum singura cale și singurul țel pe care trebuie să-l urmărească. *„Și ce beneficiu o să am eu, mă, de pe urma ta..."* — îl întreabă el pe Niculae, care cere să-l dea mai departe la școală. Cu toată strădania lui, nemulțumirea crește și devine aproape generală, neliniștea și resentimentele otrăvesc viața Moromeților, provocînd dezbinări și răni ireparabile. Înțelegerea patriarhală asupra relațiilor de familie pe care o apără tatăl este contrariată de răzvrătirea copiilor și chiar a nevestei. La un moment dat, Catrina, care se simte nesocotită și nedreptățită, atît ea personal, cît și copiii ei, de intenția ascunsă a lui Moromete de a-i determina pe feciorii trădători să se întoarcă acasă, făgăduindu-le

partea lor de pămînt, părăsește casa și se refugiază la *„ailantă, în vale“*. (*„Ailantă“* este fiica ei din prima căsnicie.) Abia mai tîrziu, aflînd că omul ei a trecut o parte din pămînt pe numele Ilincăi, mama se întoarce acasă.

În chip evident Moromete și-a pierdut autoritatea. Niculae, în mod conștient, ceilalți, fără să-și dea prea bine seama, îi reproșează tacit faptul că și-a pierdut vechea lui înțelepciune, echilibrul sufletesc, pentru care-l stimau nu numai ei, ci și prietenii și consătenii, stăpînirea de sine cu care înfrunta problemele existenței materiale (ne aducem aminte cum amîna Moromete plata *„fonciirii“* bătîndu-și chiar joc de perceptor). Moromete nu mai este nici în sat ascultat cu sfințenie, așa cum era înainte, și cînd iese acum la poartă, vecinii nu se mai grăbesc să se adune. În cîteva ocazii se întîmplă chiar să fie apostrofat în mod public și el să rămînă fără replică și să părăsească pe nesimțite adunarea. Într-un cuvînt, Moromete nu mai e cel de odinioară. Condițiile grele în care și-a dus viața, luptînd să-și scoată la liman gospodăria și copiii, l-au marcat. Dintr-un personaj pe seama căruia circulau legende, ale cărui vorbe de duh erau repetate și al cărui cuvînt era prețuit, devine un om ca toți oamenii, nu pentru că are și el păcate și slăbiciuni, ci pentru că nu mai are seninătatea lui suverană, s-a arătat vulnerabil în fața vieții, așa cum sînt toți oamenii. Dar chiar dacă el însuși ar fi rămas același — și într-o măsură a rămas —, Ilie Moromete tot nu ar mai fi putut fi omul zilei, așa cum fusese odinioară. Vremea lui trecuse. Altele erau problemele care agitau satul, și Moromete, care multă vreme fusese considerat drept un om *„deștept“*, îmbătrînind, se simte dezamăgit de trecut și nu se poate dărui unui viitor încă neconturat și teoretic. Locul lui nu mai e nicăieri. O seculară experiență îl învață să nu se încreadă decît în fapte, și spiritul lui țărănesc, pozitiv îl împiedică să se lase convins de formele instabile ale unor prefaceri economice și sociale aflate abia în curs. Cealaltă latură a personalității lui Moromete, uitată, mai bine spus, lăsată în umbră, dureros reprimată de noua lui idee fixă de a realiza *„beneficiu“*, nu a dispărut totuși în ciuda vitregiei care s-a abătut asupra ei. Și dacă și-a pierdut ascendentul misterios asupra familiei și asupra consătenilor săi, Ilie Moromete nu a devenit totuși pînă într-atît altul încît să fi uitat că rostul omului pe lume este acela de a

căuta un sens existenţei. Această căutare de o viaţă a lui Moromete, cu toate că ia forme atît de disimulate, încît ne este greu să o recunoaştem la prima vedere în noua manie a *„beneficiului“*, părea în fond menită să-l apropie de umanismul comunist. Această apropiere însă nu se produce. Raporturile bătrînului patriarh detronat cu fiul său ne dau dezlegarea enigmei.

Retragerea lui Nicolae de la şcoală face, la un moment dat, parte din strategia generală a lui Moromete, care încearcă să repare daunele materiale şi morale suferite de mica lui gospodărie cu mijloacele tradiţionale — pînă atunci oarecum dispreţuite de el — ale ţăranului rob al pămîntului. Mai tîrziu, va regreta această greşeală săvîrşită în ordinea unui sistem de care nu era totuşi deplin convins, deşi îl aplica foarte riguros. Mai mult decît atît, Moromete îşi va recunoaşte greşeala în felul său ocolit, ţărăneşte viclean şi aluziv. Nu i-a fost însă dat bătrînului sucit să îndrepte ce-a stricat: *„Dar ca printr-o spărtură care nu mai putea fi dreasă, începură să năvălească în acest timp pe scena satului oameni şi întîmplări care îl smulseră pe Nicolae de acasă înainte ca Moromete să vadă reparîndu-se greşeala lui faţă de acest băiat.“* Timpul nu mai are răbdarea ţărănească a lui Ilie Moromete şi nu-i mai dă răgaz să rezolve problema cu binecunoscuta lui tărăgăneală şi vicleană inocenţă. Niculae se înscrie în partid şi devine, aşa cum i-a prezis proaspătul notar şi iniţiatorul său politic, un apostol activ al noului umanism. Ca activist de partid, el are de îndeplinit unele sarcini în satul său natal şi în această calitate se ciocneşte de rezistenţa lăuntrică a tatălui său, ciocnire care devine concludentă pentru amîndoi. Niculae duce credinţa sa teoretică într-o lume nouă pînă la aberaţii practice, care pot să compromită ideea pentru care se dăruie cu total devotament (răzmeriţa sătenilor care refuză să execute o indicaţie atît de necugetată cum este aceea de a preda grîu curat în locul grîului cu neghină, primit pentru însămînţare, demonstrează acest lucru); bătrînul Moromete priveşte, în schimb, cu ochi critic tot ce se întîmplă în jurul lui, punînd de fiecare dată în balanţă vorbele şi faptele, dintre care unele sînt într-adevăr criticabile şi în cele din urmă dovedite a fi acţiuni sabotoare ale unor elemente de dreapta din partid. Sigur că în relaţia tată-fiu, primul reprezintă trecutul, celălalt viitorul. Dar dacă Niculae are de partea

lui justețea unui principiu, tatăl reprezintă drepturile existenței cotidiene de a se arăta recalcitrantă proastei lui aplicări în practică, deoarece în această operație intervin oamenii, fiecare cu subiectivitatea, înțelegerea și defectele lui. Nici tatăl, nici fiul nu au întru totul dreptate. Și unul și celălalt fac experiențe amare în ordinea convingerilor proprii. Niculae este la un moment dat amenințat cu excluderea din partid datorită unei cabale montate împotriva lui, și numai priceperea și bunăvoința fostului notar, aflat acum într-un post important, îl salvează, cu condiția nu tocmai onorabilă de a „*dispare*" un timp din activitatea politică, timp pe care tînărul Moromete îl utilizează în mod inteligent, continuîndu-și studiile.Moromete, în afara certurilor de familie, atît de dăunătoare nu numai autorității, ci și stării lui morale, se vede un timp nevoit să ceară fiului său bani pentru a o putea scoate la capăt, lucru pe care-l face cu prefăcuta lui nepăsare, dar nu fără un sentiment ascuns de vină și rușine. Nimeni nu este desăvîrșit pînă într-atît încît dreptatea să-i aparțină în întregime. Dar de astă dată, ordinea firească a lucrurilor este copiată de semnificația lor social-istorică: devenind inginer agronom, Niculae se îndepărtează tot mai mult și în mod simbolic de satul și de familia lui, ale căror interese, privite din perspectiva noii lui înțelegeri, apar, așa cum și sînt, limitate; Moromete se îndepărtează și el de sat și de ai lui, dar el nu se mai îndreaptă spre nimic. Moartea este ultimul prag pe care-l trece, ducînd cu sine durerea, singurătatea și tăcerea din ultima parte a vieții.

Relatarea morții lui Moromete și interpretarea viselor în care le apare el, după moarte, mamei și lui Niculae, sînt printre cele mai frumoase pagini care s-au scris în literatura română.

Greșeala veche și neîndreptată a lui Moromete față de Niculae, care se află la originea obscurei și permanentei agresivități a fiului împotriva tatălui, abia la moartea celui din urmă își va căpăta explicația și iertarea într-o noapte de insomnie și remușcare. Prea asemănători între ei, cei doi au mers pe drumuri diferite urmărind același scop:

„Niculae stinse lumina și-și puse tîmpla pe pernă. «Tată, șopti el, eu nu te-am părăsit niciodată, știi bine... Nu ți-am făcut nici un rău, nu te-am chinuit cu nimic și îmi pare bine că te-ai împăcat cu mama... Dar de ce nu vorbești cu mine?

Crezi cumva că d-aia n-am venit la patul tău înainte să mori, fiindcă te-am uitat?... Știu că poate cu timpul amintirea ta de cînd eram mic ar fi crescut iar la loc și ar fi astupat-o pe cea de care mi-a fost mie frică să n-o capăt venind la patul tău, m-am gîndit și la asta, dar eu mai știu că nu toate încercările te lasă neatins... puține te întăresc, toate caută să-ți ia puterea... Și eu vreau să spun ca și tine că binele n-a pierit niciodată din omenire, dar că trebuie să ajungem să-l facem pentru toți... Altfel crezi că merită să vedem lumina soarelui? Tată, mă auzi? Nu mai vrei cu mine să stai de vorbă? Sînt eu, Niculae, mamei i te arăți și mie nu. De ce? Nu mai ai nimic să-mi spui? »".

Moartea lui Ilie Moromete nu este numai încheierea unui destin fiziologic, ci și capătul unei dezamăgiri. În ultima parte a vieții lui, Moromete fugea de acasă, rătăcind pe drum sau pe la casele oamenilor, tăcut, cufundat în sine, izolat, lipsit de orice comunicare cu cei din jur. După moarte, apare în visele Catrinii la fel de laconic și de ferecat asupra lui însuși. Cu oamenii se arată iertător; a „*văzut*" că Niculae a venit la înmormîntare, ceea ce înseamnă că, „*pe lîngă durerea pe care o fi simțit-o el de a fi murit fără să aibă pe nici unul din feciorii lui alături, nu s-a mai adăugat aceea de a fi fost înmormîntat fără să fie măcar unul de față; dar durerea a doua n-o ștergea pe prima, care se produsese, l-a văzut că a venit și nu păstrează acolo unde e, cu privire la moartea lui, nici bucurie, nici tristețe, ci singurătate și tăcere*". Dar la întrebarea Catrinii: „*Și cu Dumnezeu ce faci?*", necredinciosul Moromete nu dă răspuns. Niculae îl vede în vis venind din grădina din spatele casei și îndreptîndu-se spre poartă („*... e adevărat că al lui era numai ceea ce era împrejmuit cu gard, dar și peste rest cine îl împiedica să se uite?*"), cu aerul că „*de acolo de unde vine e greu să-ți spună ce-a fost, dar acolo unde se duce s-ar putea să se întoarcă el cu un rezultat...*" Dar în afară de „*un val de duioșie agresivă*", care simte că-i strînge grumazul, Niculae nu află altceva: „*Tată, tată, chemă el și își duse coatele la ochi hohotind. Unde te duci tu acum, încotro o s-o iei după ce o să deschizi poarta și o să ieși iar la drum?...*" Disperarea din întrebarea lui Niculae e singurul răspuns. Lipsa oricărui viitor — aceasta înseamnă moarte. Dar și epuizare a unui sens. Cu Ilie Moromete nu moare numai un om, ci un tip de țăran român pe care condițiile agriculturii

moderne l-au împins definitiv în trecut. Astfel, timpul individual al lui Ilie Moromete măsoară pe cadranul mare al istoriei ultimele clipe ale unei epoci care se încheie.

Cu toată deosebirea flagrantă dintre *Moromeţii* şi romanul scris între cele două volume ale sale, *Risipitorii* ne aduce în faţa aceleiaşi clepsidre din care lunecă nisipul vieţii omeneşti. Acţiunea romanului se petrece după Eliberare şi, de astă dată, în mediul citadin, printre medici şi pacienţi, figura mai mult sau mai puţin centrală fiind tot o familie. Familia muncitorului Petre Sterian, însurat cu fata unui negustor. Sensul noii perspective asupra existenţei este încredinţat confruntării care are loc între personalităţile diferite ale *„risipitorilor"*. În condiţiile noi, un început de carieră, o poveste sentimentală, o ambiţie exagerată îl interesează pe scriitor ca mărturii diverse asupra sensului pe care istoria contemporană îl imprimă existenţei individuale. Unele personaje înţeleg numai pe jumătate presiunea istoriei asupra vieţii lor, unele o înţeleg greşit, altele nu o înţeleg de loc, toate la un loc trăiesc o epocă şi furnizează materia unui proces istoric necesar, al cărui sens superior pluteşte deasupra tuturor, dar emană totuşi din confruntarea acestor existenţe particulare, care, pe măsură ce se definesc în contextul epocii noastre, capătă fiecare caracterul unui destin. Substanţa fluidă, impalpabilă, vie şi instabilă a vieţii omeneşti, pe măsură ce se desfăşoară, începe să ia aspectul unei evoluţii, întîmplarea capătă înfăţişarea severă a necesităţii, devenirea care părea că se petrece după capriciile accidentului se solidifică şi, din relaţia personajului cu mediul înconjurător şi cu el însuşi în interiorul acestui mediu, se defineşte un caracter, se împlineşte un destin.

În *Risipitorii* şi, în special, în ediţia a doua, în care anumite personaje, ca doctorul Munteanu sau ca doctorul Sîrbu, capătă mai multă gravitate, mai multă pondere şi energie în elaborarea unui ţel al vieţii şi al carierei lor, soarta personajelor se împlineşte şi capătă un sens mai înalt pe măsură ce desfăşurarea concretă a întîmplărilor pune în lumină puterea societăţii în care trăim şi care, pînă la urmă, determină caracterele şi existenţele individuale, împlinind, deviind sau făcînd să eşueze ambiţiile personale. În cazul doctorului Mnteanu, de pildă, arivismul lui, combinat cu o sinceră curiozitate ştiinţifică şi cu un efort susţinut de cercetare,

constituie nu numai o psihologie contradictorie, ci și un răspuns contradictoriu dat lumii în care trăiește. Dar între aspirațiile sale ambițioase și realizarea lor mediocră intervine acțiunea proceselor social-istorice, care, consolidînd în forma ei definitivă o tentativă umană, rostește totodată asupra ei un verdict. Printr-o compensare a succeselor și eșecurilor suferite, doctorul Munteanu își ia locul meritat în societatea, care, printr-un mecanism inconștient îl apreciază pentru meritele lui și-l pedepsește pentru mijloacele incorecte pe care le folosește. Caracterele deschise mediului înconjurător, permanent mobile și în dialectică interacțiune cu situațiile în care evoluează, urmăresc o concepție foarte modernă asupra psihologiei umane, fără să dezmembreze personajul și fără să-l reducă la o stare de spirit nedeterminată. Neliniștea, suferința, boala de nervi provocată de eșecuri intime, ca în cazul Constanței, au în romanul lui Marin Preda suportul unui teren omenesc, se petrec înlăuntrul unei psihologii individuale, constituie răspunsul subiectivității particulare la ceea ce imprimă pe ea evenimentele exterioare. Prin acest caracter, receptiv la ceea ce are în aceeași măsură evanescent și definitiv viața, *Risipitorii* constituie o originală tentativă de roman modern și totodată de emancipare a scriitorului de propria sa copilărie, care este experiența fundamentală în *Moromeții*.

Adevărata lovitură de maestru în această ordine de idei o constituie însă *Intrusul*, pe lîngă care *Risipitorii* nu mai sînt decît un bun exercițiu pregătitor. Cu *Intrusul*, Marin Preda a dezmințit definitiv legenda potrivit căreia el este autorul unei singure cărți și observatorul unui singur mediu social. Din autor al *Moromeților*, a devenit un scriitor cu posibilități multiple de sesizare a măștilor istoriei, deoarece, în ciuda deosebirilor surprinzătoare, în cele trei romane ale sale, *Moromeții*, *Risipitorii* și *Intrusul*, subiectul profund a rămas mereu același: relația omului cu timpul și în special cu epoca în care trăiește.

Intrusul amintește prin titlul său și prin evoluția eroului principal de un roman celebru: *Străinul* lui Albert Camus. Sînt convinsă că analogia a funcționat inconștient, pe baza unui universal spirit al secolului, reflectînd, într-o epocă de încleștare a omului cu istoria, sentimentul amar al singularizării și al dezrădăcinării unui erou. „*Intrusul*", ca și

„străinul", este un exemplar straniu printre semenii săi, un precursor neînțeles sau un inocent culpabil. Atît *„străinul"* lui Camus, cît și *„intrusul"* lui Marin Preda trăiesc împotriva mediului, dar mediul nu este același pentru amîndoi. Meursault se opune unei lumi care-l menține într-o stare de sărăcie cronică îl aduce în imposibilitatea de a-și întreține mama și-i cere în schimb să respecte convențiile și prejudecățile ei ipocrite despre dragostea filială și despre *„suferințele"* morale. Eroul lui Marin Preda, Călin Surupăceanu, trăiește, dimpotrivă, într-o lume în plină prefacere și, mai mult decît atît, este un participant activ, un fondator chiar al noii societăți. El crește o dată cu șantierul și cu orașul nou, care rămîne anonim în roman, pentru că este unul din multele orașe de acest fel — orașe construite rapid și în mod artificial. Pe acest șantier trăiește Surupăceanu momente decisive ale vieții sale, dobîndește o calificare profesională, este primit în organizația tineretului comunist, se însoară, devine tată. Totul părea să-l îndrepte definitiv spre o viață liniștită și prosperă, care se depăna *„răsucindu-se pe nesimțite ca pe-un fus"*, cînd într-o zi se întîmplă ceva și *„mîna invizibilă care învîrtea acest fus se opri"*. Deși eroul lui Marin Preda și istoria se află de aceeași parte a baricadei, din acel moment drumurile lor se despart și în timp ce efortul tehnic și economic al societății își urmează cursul, destinul lui Călin Surupăceanu descrie o linie descendentă pînă la triplul său eșec: social, profesional și sentimental. Din acel moment, avem impresia că mecanismul vieții lui, în timp ce mediul înconjurător continuă să se îndrepte spre viitor, a luat-o cu hotărîre înapoi și că alcătuiesc împreună un sistem de rotițe care se învîrtesc în sens invers. Acest moment precis este rodul unui act de eroism, care, în mod surprinzător, în loc să-i aducă lui Surupăceanu laudele și mulțumirea mediului în care trăiește, nu-i atrage decît umilință și nenorocire. Salvînd viața unui muncitor, Surupăceanu este, la rîndul său, accidentat și rămîne nu numai cu fața însemnată de o arsură, dar și cu sistemul nervos slăbit, ceea ce îl face inapt pentru muncă. Nevoit să-și părăsească postul de electrician calificat, Surupăceanu acceptă, fără să-și facă prea multe probleme, un post de portar cu ideea că va avea astfel timp să învețe, să-și dea examenul de maturitate și să se înscrie la facultate. Maria este însă din ce în ce mai puțin încîntată de noua situație

a soțului ei și în cele din urmă, aflînd că, pînă își va da examenul de maturitate, Surupăceanu va depăși limita de vîrstă obligatorie pentru înscrierea la facultate, se hotărăște să-l părăsească definitiv. Maria îi reproșează *„egoismul"* cu care a acționat salvîndu-l pe acel muncitor necunoscut, fără să se gîndească la familie, la nevasta și la propriul său copil. Pînă la urmă, căsătoria lui Surupăceanu se destramă, speranța în posiblitatea continuării studiilor i se clatină, atmosfera în care trăiește și-și împlinește funcția minoră de portar devine insuportabilă. Călin Surupăceanu, unul din întemeietorii șantierului și al noului oraș, părăsește pentru totdeauna locurile în care el a pus o piatră de hotar, dezamăgit și singur. Întoarcerea sa la București este consfințirea renunțării sale. Surupăceanu mai face un drum spre un alt *„nou oraș"*, dar nu pentru a rămîne acolo, așa cum făcuse prima dată, însoțindu-l pe inginerul Dan, inițiatorul său, ci tocmai pentru a-i face după ani și ani o vizită acestui fanatic constructor, care, în ciuda unei nedreptăți flagrante căruia i-a fost victimă, nu a ezitat să-și reia viața grea și zbuciumată dinainte, pe un nou șantier.

Mecanismul vieții pornit în sens invers nu mai poate fi oprit, și sfîrșitul cărții ni-l arată pe erou consemnat în granițele înfrîngerii lui.

Drama lui Călin Surupăceanu este drama unui om care s-a aliat istoriei, dar care la un moment dat a rămas singur, devenind un intrus și în cele din urmă un învins. Marin Preda are puterea și intuiția extraordinară de a reflecta, prin intermediul unui eșec personal, asprimea epocii pe care o trăim, de a demitiza istoria, care, rămînînd deschisă spre viitor și progres, nu reprezintă totuși în sine și prin sine limanul vieților individuale. Trăim într-o societate tînără, în plină și perpetuă transformare; prefacerile economice, sociale și politice pot constitui suportul unor relații umane noi, a unei morale noi și a unui climat spiritual nou. Dar noile valori nu s-au consolidat încă, nu s-au solidificat în legende, tradiții, legi nescrise, într-un cuvînt, nu au alcătuit încă o mitologie socială, care în epocile de acalmie istorică fixează cadrele vieții colective, ca și pe ale celei individuale, dîndu-le stabilitate și echilibru. Conținutul nou al unei epoci de înaltă dezvoltare tehnică nu și-a găsit încă forma ei de expresie umană, nu și-a consolidat încă o imagine socială

care să aibă rolul de a menține ordinea și de a proteja valorile consacrate. Marin Preda amintește mereu în cursul romanului că noului oraș îi lipsesc amintirile și morții, ceea ce înseamnă că realizărilor tehnice și economice le lipsește tradiția omenească, aflată abia în curs de formare, de stratificare, le lipsește căldura și înțelegerea omenească. Sfîrșitul romanului, prin glasul interior al eroului, pune accentul tot pe această despiritualizare a vieții, în care și-a înscris traiectoria destinul ratat al eroului, despiritualizare care se traduce, de obicei, printr-o foame de civilizație tehnică, de la frigider la televizor și automobil și printr-o mărginire mic-burgheză căreia îi dă ascultare cu sfințenie și nevasta lui Surupăceanu: *„Trenul alerga, și simțeam că nu rămîne în urmă numai Bucureștiul, pe care însă de astă dată nu mai vroiam să-l schimb cu un alt oraș, ci și cel nou, spre care amintirea mea continua să fugă înapoi, ca într-un ultim adio. N-aveam ce face! Adio, băieți! Trăiți și munciți în noul vostru oraș pînă o să-i dați bătrînii care îi lipsesc și apoi morții care să asculte în tăcerea mormintelor lor viața urmașilor. Și creați-vă legendele care or să vă convină. Pe mine m-ați gonit, și atît cît asta poate să vă mai pese, nu puteți avea iertarea mea. Sînteți flămînzi de viață, dar nu de fericire, și singura voastră șansă e că nu sînteți eterni și că alții mai buni, poate, vă vor lua locul. Nu sperați că vă vor menaja!...“*

Speranța că *„alții mai buni“* vor lua locul locuitorilor de astăzi ai noului oraș, *„flămînzi de viață, dar nu de fericire“*, este speranța în evoluția firească a unui proces social și în energiile vitale ale unui popor. Istoria își va spune ultimul cuvînt, dînd acestor energii *„flămînde de viață“* căldură omenească, echilibru și măsură.

Într-un capitol fantezist, care se petrece în imaginația personajului principal, Marin Preda sugerează neputința individului de a suplini lucrarea generală a istoriei de a consolida în norme morale, în reguli valabile de conviețuire, noile relații dintre oameni. Surupăceanu, dezamăgit de lipsa de înțelegere pe care o întîlnește la oamenii care trăiesc în ritmul prea grăbit al unui șantier, contribuind concomitent la făurirea unei morale noi, dar care nu au încă răgazul, nici perspectiva istorică necesară pentru a-i da toată atenția și toată puterea, se imaginează întemeietor al unei societăți noi. Împreună cu Maria, pe o insulă pustie, el devine părintele

unei numeroase progenituri, pe care încearcă să o educe, după dorința lui, în spiritul unei morale autentice și comprehensive. Dar căutînd principiile și modalitățile unei asemenea morale, nu află nimic mai bun decît formula sumară a celor zece porunci care în elementaritatea lor asigură cîteva reguli strict necesare conviețuirii pașnice: respectarea părinților, respectarea bunurilor altuia, interdicția de a ucide etc. În aplicarea lor practică, patriarhul amator constată însă eșecul metodelor sale pedagogice. Aidoma legendei biblice, Cain îl omoară din nou pe Abel. Revenind la realitate, Surupăceanu conchide că fantezia sa de legislator este insuficientă și din incursiunea sa imaginară rămîne doar cu sentimentul real al dragostei paterne, dureros încercate: *„Da, îmi spuneam, să părăsesc aceste locuri, fiindcă ceea ce trebuia să se întîmple, s-a întîmplat și ceea ce o să se întîmple de-aici înainte nu trebuie să se întîmple. N-am ce să mai caut în nici o insulă... Nici să-mi pun capăt zilelor, dar nici, pe aceleași meleaguri, să-mi caut o fericire iluzorie. Totul s-a terminat, și singura mea legătură cu anii pe care o să-i las în urmă va fi fetița mea... Pe ea nu trebuie s-o uit..."*

Încă o dată eroul principal ne aduce în situația de a constata că singura certitudine pe care o desprinde din experiența sa și singura normă pe care personal și-o impune este protejarea sentimentelor omenești, cum ar fi dragostea paternă, ducînd astfel cu sine ideea că în febra constructivă a prezentului nu trebuie uitată exigența esențială, aceea de a construi nu numai o lume nouă, ci o lume umană.

Revenind la comparația cu *Străinul*, constatăm că *„intrusul"* lui Marin Preda trăiește într-o lume schimbată o experiență asemănătoare, deoarece veșnic actuală și profund omenească. Camus își definește o dată eroul drept un om stăpînit de pasiunea profundă de a afla *„adevărul de a fi și de a simți"*. În societatea în care trăia *„străinul"*, acest adevăr se pierduse undeva îndărătul formulelor convenționale, îndărătul acelei mitologii sociale de care vorbeam mai înainte și care, dintr-o forță activă și exprimînd un conținut real, devenise, într-o societate îmbătrînită, o simplă pojghiță, lipsită de orice conținut. În lumea în care trăiește *„intrusul"*, acest adevăr *„de a fi și de a simți"* se află în elaborare, el se naște o dată cu noile orașe și uzine, dar nu a atins maturitatea, deoa-

rece întotdeauna relațiile umane și sociale își găsesc mai greu adevăratul echilibru, au nevoie de timp, de așezarea apelor în matcă. O întreagă mitologie socială trebuie să fixeze tiparele unei noi morale, să devină forța activă de aplicare și respectare a ei. Spre deosebire de condițiile în care trăiește *„străinul"*, la noi, această mitologie este încă embrionară, dar *plină*, are perspectiva unui conținut, pe cînd eroul lui Camus se izbește mereu de inconsistența formulelor devenite prejudecăți și golite de orice substanță reală. În timp ce *„străinul"* se îndreaptă spre un gol istoric, *„intrusul"* nutrește speranța că *„alții mai buni"* vor veni să ia locul eroilor, care, făcînd istoria, se vor creea totodată pe ei înșiși.

După cum am mai remarcat, subiectul profund al romanelor lui Marin Preda este relația omului cu timpul și, în ultimă analiză, cu istoria, cu epoca în care trăiește. Acest subiect ne situează de la început în fața unui scriitor care înțelege tensiunea contemporanilor săi și se simte în stare să atace problema în chiar miezul ei. Literatura modernă începe în momentul în care timpul a devenit eroul ei. Preocuparea de a capta timpul și de a reproduce aspectele variate ale operei sale în același timp destructive și constructive stă, într-o formă sau alta, la originea marilor epopei moderne, de la Proust la Joyce și de la Thomas Mann la Faulkner.

În forme spectaculoase, de bruscare și intervertire a ordinei cronologice *(Zgomotul și furia)*, în forme aparent tradiționale, dar minate de o simbolistică foarte puțin ortodoxă *(Muntele vrăjit)*, timpul impresionează întreaga literatură modernă, pînă la scriitorii cei mai recenți, care, refuzîndu-l, nu fac altceva decît să dea, prin atemporalitate, expresie unor aprehensiuni evidente, trezite tot de curgerea timpului, sub forma lui biologică sau istorică (Robbe-Grillet, Pinget, Dino Buzzati).

În acest context, Marin Preda are un loc propriu. Scriitorul român nu se slujește de mijloace cinematografice, dînd înainte sau înapoi, după voie, mașina timpului. Urmînd ordinea cronologică, într-o formulă aparent tradițională, Marin Preda urmărește cu atenție opera timpului în viața oamenilor; în fața cititorului nu se desfășoară o intrigă

complicată și spectaculoasă, ci, după o ordine nescrisă, dar eternă a vieții, oamenii trăiesc, suferă, se bucură, îmbătrînesc și mor. Importante sînt semnificațiile pe care le naște în trecerea sa timpul. Și Marin Preda, sensibil la aceste semnificații, face din destinul omenesc purtătorul unor adevăruri mai vaste, depășind limitele unei existențe umane și unindu-se, într-un plan superior, cu devenirea istoriei însăși.

Nu există pentru romancier, în epoca noastră, substanță mai *„modernă"*.

MICHEL BUTOR, ROMANCIER AL „NOULUI ROMAN"

Michel Butor s-a născut în 1926 la Mons-en-Baroeul (nordul Franței). După o adolescență nedecis împărțită între muzică și grafică, face studii de filologie clasică, dar își ia licența în filozofie, la Sorbona, unde, norocul slujindu-l, are profesori pe Gaston Bachelard și Jean Wahl. Tînăr licențiat, este trimis în 1950 să predea limba franceză la Minieh în Egipt; în anul următor, este numit lector la Manchester, apoi profesor la Liceul francez din Salonic (1954)și, în sfîrșit, la Școala internațională din Geneva (1956), ultima etapă a exilului său profesoral. În 1957, premiul „*Théophraste Renaudot*", atribuit romanului *La Modification*, îl readuce definitiv în Franța. Începe să scrie poeme, pe care nu le va publica decît mai tîrziu, după ce se va face cunoscut ca romancier, și eseuri. Curînd însă observă că aceste două genuri literare produc în el o falie intelectuală, amenințînd să opună un poet iraționalist cercetătorului cu spirit pozitiv, care vrea să facă „*lumină în subiectele obscure ale filozofiei*". Romanul îi apare atunci drept soluția salvatoare, modalitatea morală și estetică în care s-ar putea reconcilia cele două suflete răzlețe, două jumătăți ale unui întreg în explozie: „*Poți să îmbini în interiorul lui într-un mod foarte precis, din sentiment sau din rațiune, incidentele cele mai neînsemnate în aparență ale vieții cotidiene cu gîndurile, intuițiile, visurile cele mai îndepărtate în aparență de limbajul cotidian.*" Mai mult

decît atît, romanul *„este un mijloc minunat de a sta în picioare, de a continua să trăiești în mod inteligent într-o lume plină de furie, care-ți dă asalt din toate părțile"*. Este o condiție morală a existenței: *„Nu scriu romane ca să le vînd, ci ca să obțin unitatea vieții mele..."* [1]

Dedicîndu-se un timp cu fanatism *„reconcilierii filozofiei cu poezia"*, Michel Butor publică între 1954 și 1960 patru romane, care ne apar astăzi ca marcînd o etapă decisivă a activității sale scriitoricești.

Primul roman al lui Michel Butor descrie o secțiune din viața unui imobil parizian. Cinci etaje, cinci apartamente, și camerele de la mansardă, ocupate de tineri independenți, rude sărace sau slujitori. Romanul începe într-o seară, la ora cînd plenul familiei se adună în jurul cinei. Nu începe însă o seară întru totul obișnuită. Angèle Vertigues împlinește douăzeci de ani. E un bun prilej pentru a organiza o serată dansantă, care să constituie totodată o discretă trecere în revistă a eventualelor *„partide"* pe care tînăra sărbătorită le-ar putea avea în vedere. La această serată, pe lîngă alți invitați din afară, va lua parte și tineretul din imobil, trei băieți și două fete din numeroasa familie Mogne, Louis Ralon, nepotul doamnei Ralon, care locuiește împreună cu cei doi fii ai ei, preoți, la etajul întîi, și nepoata domnului Samuel Léonard, estet cu moravuri suspecte, care așteaptă el însuși oaspeți, pentru a folosi pe gratis vestiarul organizat la parter de familia Vertigues. Unul din invitații lui va veni numai după ce își va fi condus fiica la familia Vertigues. Femeia de serviciu a doamnei Ralon a fost *„împrumutată"* doamnei Vertigues, ca să ajute la servit. Între cele șase straturi suprapuse are astfel loc un schimb permanent, al cărui mobil îl constituie serata. Familia de Vere rămîne deocamdată în afara osmozei, deși ea primește vizita inopinată a unor invitați, care vor coborî, după aceea, să ia parte la serată. Soții de Vere vor interveni în evenimente numai la sfîrșit, lor revenindu-le rolul de a descoperi crima care încheie serata.

În studiul *Spațiul romanului,* Michel Butor va comenta structura acestui roman (deși referirea nu este explicită)

---

[1] *Intervention à Royaumont,* 1959, text reprodus în culegerea *Répertoire,* Les Editions de Minuit, 1960, p. 272.

asemuind-o unei compoziții muzicale: *„Chiar și simpla juxtapunere a locurilor statice putea să constituie* « motive » *pasionate. Muzicianul își proiectează compoziția în spațiul hîrtiei sale liniate, orizontala devenind cursul timpului, verticala — determinarea diferiților instrumentiști; la fel, romancierul poate dispune diferite istorii individuale într-un spațiu solid împărțit în etaje, de pildă un imobil parizian, relațiile verticale între diferite obiecte sau evenimente putînd fi tot atît de expresive ca acelea ale flautului sau viorii."* [1] Pentru moment, Michel Butor se mulțumește să dea romanului o structură polifonică, ceea ce mai tîrziu i se va părea insuficient. (*„Dar cînd tratezi aceste locuri în dinamica lor, cînd faci să intervină traseele, urmările, vitezele care le leagă, ce îmbogățire! Ce aprofundare de asemeni, pentru că regăsim atunci în mod clar tema călătoriei..."* [2])

Apariția romanului *Passage de Milan* nu a atras prea mult atenția criticii. Abia după apariția celui de-al doilea romn al lui Butor, *L'Emploi du temps* (1956), care a constituit adevărata revelație, și după *La Modification*, originalitatea scriitorului a obligat critica să se întoarcă spre acest roman de debut, proiectînd asupra lui perspectiva a ceea ce i-a urmat. Unii critici au remarcat o anume afinitate a cărții cu *„unanimismul"* lui Jules Romains, constatînd că ea ar putea constitui un volum din *Les hommes de bonne volontè* (R. M. Albérès) și totodată au scos în relief deosebirile față de romanul realist și psihologic, tradițional. În cartea sa despre Michel Butor, Albérès, ocupîndu-se de acest roman, își încheie astfel observațiile: *„Nimic nu i-ar lipsi acestui* Passage de Milan, *nici chiar* « drama » *de la sfîrșit, asasinat și mister polițist, ca să fie un roman* « normal », *țesut din viața obișnuită, povestit așa cum povestește un romancier. Dar un alt interes se face simțit aici: se simt, îndărătul acestui studiu social și psihologic, îndărătul acestei mișunări organizate de viață, firele invizibile ale unei algebre muzicale și riguroase."* [3] Această algebră riguroasă, sugerează criticul, ar fi jocul neînțeles al destinului, care regizează din umbră mișcările pe care le execută aparent voluntar actorii, tot

---

[1] *Répertoire*, II, Les Editions de Minuit, 1964, p. 48.
[2] *Ibidem.*
[3] R. M. Albérès, *Michel Butor*, Les Editions Universitaires, 1964, p. 23.

atît de puțin stăpîni pe acțiunile lor cît sînt pionii unui joc de șah. Într-adevăr, îndărătul tabloului social și chiar de moravuri pe care ni-l înfățișează Butor, se deschide perspectiva unei alte profunzimi. Realitatea, care la suprafață pare compactă, plină, cunoscută, ni se revelă în fapt poroasă, interstițiile ei lăsînd să circule liber un neliniștitor destin, care este în același timp ea însăși și totuși altceva. În volumul *Entretiens avec Michel Butor,* citim o confesiune a scriitorului, care, jucînd pe cele două interpretări posibile ale titlului *(Pasajul Milan* și *Trecerea uliului),* ne atrage atenția asupra unei amenințări insesizabile planînd deasupra imobilului parizian ca o pasăre de pradă. Această amenințare, acest destin nefast nu este altceva decît realitatea care se condamnă pe ea însăși: *„Există în acest roman o condamnare implicită, este o condamnare a felului de viață într-un imobil parizian din anii 50. Nu propun de astfel alt mod de a trăi, nu propun în acest moment, pentru că e prea ușor și prea primejdios să propui soluții, este vorba mai întîi de a ghici care este răul. Există, la origine, sentimentul că ceva nu e în ordine. Acest sentiment că ceva nu este în ordine se va precipita, cam în sensul în care se vorbește de precipitat chimic, se va precipita în moartea acestei eroine și în expulzarea unui tînăr, și se va precipita în felul precis al acestei morți, deoarece este o moarte de care nimeni nu este responsabil și de care toată lumea e responsabilă în același timp, este o moarte a cărei amenințare atîrnă deasupra întregului imobil. Oricare dintre personaje ar trebui să iubească această fată și, într-un sens, să-i dorească distrugerea. De aici și titlul?* Trecerea uliului, *trecerea unei umbre, a unei umbre în cruce, ca acest animal, acest animal de pradă, acest animal care este soarele pentru vechii egipteni, dar care e soarele răsturnat, care e soarele morții. Lumina morții vine să ia această fată, lumina morții vine să lumineze centrul acestui imobil și vine să deseneze toate siluetele personajelor, aceste personaje văzute într-o manieră impresionistă la început, aceste personaje vor fi creionate de această lumină macabră, care intervine și care intervine cu atît mai mult, cu cît nu se poate spune:* « Ei, bine, iată... asta e. Da. Astea toate, pentru că în mijlocul tuturor

acestor oameni se află o ființă malefică, pe care o vom elimina cu ușurință».“ [1]

Scriitorul nu a voit să adauge nimic străin realității prin descrierea ei, obsesia ultimilor patruzeci de ani fiind, într-o formă sau alta, revolta literaturii împotriva literaturii. Sartre era și din acest punct de vedere un deschizător de drumuri prin romanul său *La Nausèe* (1938), în care scria: *„...pentru ca evenimentul cel mai banal să devină o aventură, trebuie, și asta e destul, să începi să-l* povestești“ [2]. Și explicîndu-și ideea, Sartre face procesul literaturii, ca și al imaginației noastre, care săvîrșește a posteriori o imixtiune în desfășurarea reală a vieții, atribuindu-i o evoluție și o coerență în fond inexistente:

„Cînd trăiești, nu se întîmplă nimic. Decorurile se schimbă, oamenii intră și ies, asta e tot. Nu există niciodată un început. Zilele se adaugă zilelor, fără nici o noimă, într-o aglomerare interminabilă și monotonă. Din cînd în cînd, faci un total parțial: spui: sînt trei ani de cînd călătoresc, trei ani de cînd sînt la Bouville. Nici sfîrșit nu există: nu părăsești nicicînd dintr-o dată o femeie, un prieten, un oraș. (...) Uneori — rar — faci socoteala și bagi de seamă că te-ai încurcat cu o femeie, că ai intrat într-o poveste urîtă. Timp de o secundă. După asta, defilarea începe din nou, începi iar să aduni: orele și zilele. Luni, marți, miercuri. Aprilie, mai, iunie 1924, 1925, 1926.

Asta înseamnă a trăi. Dar cînd povestești viața, totul se schimbă ; numai că e o schimbare pe care nimeni nu o observă: dovadă că vorbim de istorii adevărate. Ca și cum ar putea exista istorii adevărate ; evenimentele se produc într-un sens și noi le povestim în sens invers. Avem aerul că începem cu începutul: « Era într-o seară frumoasă de toamnă în 1922. Eram secretar de notar la Marommes.» Și în realitate începem cu sfîrșitul. Sfîrșitul e aici, invizibil și prezent, el dă acestor cîteva cuvinte pompa și valoarea unui început. (...) Și povestirea se desfășoară de-a-ndoaselea: clipele au încetat să se succeadă la întîmplare unele după altele, ele sînt înhățate de sfîrșitul istorisirii, care le atrage și fiecare din ele atrage la rîndul ei clipa care-i precede: « Era noapte, strada era pustie». *Fraza e*

---

[1] Georges Charbonnier, *Entretien avec Michel Butor*, Gallimard, 1967, p. 81.

[2] J.-P. Sartre, *La Nausée*, Gallimard, 1938, p. 58.

aruncată neglijent, are aerul că e de prisos ; dar noi nu ne lăsăm înşelaţi de asta, ci o punem cu grijă de o parte: este o informaţie a cărei valoare o vom înţelege mai tîrziu." [1]

Sartre ne prevenea astfel împotriva formei literare care prin ea însăşi impune vieţii o organizare suspectă. După ce a avut loc un anumit eveniment sîntem întotdeauna tentaţi să-l privim prin prisma deznodămîntului şi să atribuim astfel unei evoluţii ceea ce nu este decît efectul unei juxtapuneri sau al întîmplării. O intrigă bine condusă reflectă, vorbind grosso modo, efortul omului de a fi creatorul propriului său destin sau de a se împotrivi unui destin nedrept. În mare, această tehnică literară pune în lumină sentimentul pe care-l emană un moment istoric optimist, convingerea difuză că omul face istoria. În societatea modernă de consum a crescut însă tot mai mult sentimentul că omul este un obiect printre celelalte, că *este acţionat*, în loc să acţioneze. Evident, o asemenea stare de spirit impregnează arta numai trecînd printr-o mulţime de situaţii particulare. Există epoci de acalmie, sau de monotonie ale vieţii omeneşti, care nu sînt neapărat reflexul unui proces general, există întîmplare în istorie şi, mai ales, există momente în care raportul dialectic dintre necesitate şi întîmplare, aşa cum îl concepe dialectica marxistă, face mai evidentă necesitatea sau, dimpotrivă, scoate mai mult în relief jocul întîmplării. Că acest raport se menţine, nu încape îndoială, dar că legătura dintre întîmplare şi necesitate trebuie uneori căutată de-a lungul unui lanţ foarte lung de fenomene, a căror explicaţie se pierde în adîncurile lumii, este tot atît de adevărat. Nemulţumirea pe care artistul modern o resimte faţă de anumite convenţii literare cu prestigioase tradiţii, limitative totuşi, este ea însăşi rezultatul unui şir întreg de condiţionări şi de interacţiuni dialectice, în care momentul istoric, structura psihică şi formaţia intelectuală a artistului, ca şi legea progresului, care merge uneori de-a dreptul, iar alteori pe căi ocolite, au fiecare un cuvînd de spus.

Michel Butor se situează tocmai în prelungirea acestei nemulţumiri faţă de tradiţia romanului realist care, actualmente, are ea însăşi o destul de îndelungată tradiţie. Şi,

---

[1] *Op. cit.*, p. 59—60.

revenind după o atît de lungă digresiune, dar în lumina ei, la romanul său de debut, remarcăm în el o abilă demonstrație de evitare a erorilor semnalate de Sartre. Butor descrie mișcările din interiorul celulei pe care a ales-o — imobilul de la numărul 15, din strada imaginară *Passage de Milan* —, fără să le dea altă înlănțuire decît aceea a unei succesiuni aproape mecanice. Cartea se încheie cu un eveniment care este prin el însuși senzațional: la sfîrșitul seratei, Angèle este ucisă. Gravitatea faptului nu are însă o explicație tot atît de gravă, nu este încheierea inevitabilă a unui proces. Crima are loc întîmplător, este un accident, și nu un deznodămînt; sfîrșitul cărții nu aruncă asupra ei o lumină retrospectivă — scoțînd în evidență o coerență a faptelor, care pînă atunci ne-ar fi scăpat. Nu, totul se petrece întîmplător. Mai mult decît atît. Personajele nu sînt însoțite de nici un comentariu al scriitorului; nu există în carte nici o frază care ne-ar putea face să credem că autorul știe mai mult decît personajele sau că ar vrea să stabilească, peste capul lor, o înțelegere sau o complicitate cu cititorul. Nicidecum. Autorul nu are niciodată altă perspectivă decît aceea a personajului care se află la un moment dat în scenă — de altfel, persoana a III-a și persoana I-a se amestecă în relatare fără nici o constrîngere, personajul apărînd astfel văzut simultan din afară și din interior —, și dacă știe ceva mai mult decît celelalte personaje, aceasta înseamnă că unul dintre personaje știe mai mult decît celelalte. Romanul urmărește să ne dea pe deplin iluzia *neintervenției* autorului. Și, într-adevăr, accidentalul — ca și dispariția comentariului — are avantajul că lasă mai mult loc acestei iluzii. Ordonarea faptelor într-o intrigă, într-o evoluție presupune implicit efortul scriitorului de a distinge într-un șir de întîmplări legătura lor cauzală (după cum, comentariul lui subliniază o atitudine subiectivă marcată). Această operație poate fi pornită și efectuată cu cea mai mare onestitate; noi nu știm însă în ce măsură a reușit scriitorul să respecte raporturile *naturale* ale faptelor, sîntem întotdeauna tentați să credem că el a substituit, cu sau fără voie, o ordine arbitrară celei reale, că a *intervenit* cu subiectivitatea lui în desfășurarea evenimentelor sau că pur și simplu nu a înțeles exact sensul acestor evenimente. Dimpotrivă, scriitorul care se ascunde îndărătul întîmplării și-și reprimă orice tentație de a scoate capul din

culise are un avantaj inițial, deoarece rolul lui este teoretic nul, iar practic, insesizabil. El nu poate introduce — se presupune — arbitrarul în natura lucrurilor, pentru că nu-și propune decît să le înfățișeze pur și simplu, fără să încerce o interpretare a lor. În fond, însă, și unul și celălalt sînt supuși aceleiași legi care vrea ca opera de artă să exprime o concepție chiar atunci cînd ne dă iluzia că această concepție lipsește. Cum însă concepțiile lor sînt diferite, și atitudinile literare pe care le adoptă sînt diferite și, deși, inițial avantajată, sarcina scriitorului care-și asumă dreptul de a interveni cît mai puțin în propria lui operă nu e nici ea prea ușoară. Nu e ușoară, deoarece merge aparent împotriva legii căreia în fond i se supune. Avînd o viziune asupra lumii, trebuie să se prefacă pe deplin inocent. Cititorul vede însă în scriitor tocmai un om cu o viziune originală asupra lumii, un om care știe să deslușească mai bine decît el înțelesul evenimentelor sau, ceea ce din acest punct de vedere are aceleași efect, un om care știe să *„potrivească"* faptele, să le *„ajusteze"* în așa fel, încît ele să aibă un înțeles. De aceea, simpla succesiune sau juxtapunere a faptelor poate sugera, peste voia autorului, o relație. Dar să presupunem că această obișnuință a cititorului e numai o proastă deprindere de care trebuie dezvățat și că, tocmai pentru a-l trezi din rolul lui pasiv de receptor al unei viziuni gata întocmite trebuiesc găsite forme literare noi care să-i anuleze reflexele nedorite. Forma este însă prin natura ei organizare, peste acest principiu nu se poate trece. Chiar atunci cînd ne apare ca dezordine, ea nu este altceva decît ordinea dezordinei, chiar atunci cînd înșiră întîmplările *„la întîmplare"*, nu este altceva decît preconizare a întîmplării. Nu putem trece peste acest principiu fără să ieșim din condiția artei. Așa se face că, negînd prin intermediul unei tehnici noi necesitatea evoluției, scriitorul nu realizează decît substituirea acesteia prin contrariul ei, întîmplarea. Cititorul se lasă într-adevăr mai ușor pradă iluziei că lucrurile se desfășoară de la sine, fără ca autorul să le regizeze din umbră, dar peste acest univers dezmembrat se înalță amenințătoare umbra unui zeu tot atît de puternic ca și Necesitatea, numai că acesta se numește Hazard. *„Orice tehnică trimite la o metafizică"*, spune Sartre; o viziune a fost înlocuită printr-alta, și scriitorul care ne făgăduise să nu *„intervină"* este tot atît de prezent în operă — și ca

raisoneur și ca regizor — pe cît era Balzac. Firește, la baza artei se află un contract încheiat de bună voie între creator și consumator. Atît timp cît se află amîndoi pe terenul acestei convenții, unul pretinde că ficțiunea lui este realitate, celălalt se preface că-l crede. Și din acest puuct de vedere, o ipocrizie literară *vaut bien une autre,* adică face tot atît cît oricare alta. Numai cercetînd raportul dintre operă și realitate putem încerca să aflăm cît adevăr conține cea dintîi și în ce măsură viziunea căreia i se supune este sau nu arbitrară. Mă voi mulțumi să reamintesc că romanul a reprezentat pentru Michel Butor la un moment dat o încercare de sinteză între filozofie și poezie, o încercare de rezolvare a tensiunii dintre poemele și eseurile sale. Deși mai tîrziu va constata că această sinteză nu a putut rezolva în întregime tensiunea existentă (*Răspuns revistei «Tel Quel»*, 1962), nu e mai puțin adevărat că romanele sale au fost scrise în acest spirit, și o viziune asupra lumii le-a fost nu numai implicit, ci chiar conștient integrată. Conversiunea sa la roman a avut loc, declară Butor, deoarece a remarcat că în marile opere românești ale secolelor al XIX-lea și al XX-lea *„se producea o «gîndire», care putea fi împinsă departe, fie și numai printr-un anumit fel de a descrie lucrurile, această descriere melodică înscriindu-se exact în prelungirea evoluției filozofice contemporane, care-și găsește expresia cea mai clară și poziția cea mai acută a problemelor sale în fenomenologie"* [1]. Scriitorul ne indică astfel chiar și reflecția filozfică din care se inspiră: fenomenologia. Totuși tot el afirmă că nu știe niciodată ce se petrece într-o carte decît după ce a încheiat-o, instrumentul său de lucru fiind format din cîteva scheme inițiale, cîteva ipoteze sumare — un fel de: *„hartă provizorie"* — constituind de fapt o *„osatură care evoluează în același timp cu întreg organismul"*. Poate că aceste afirmații făcute în cadrul aceleiași intervenții nu se contrazic, deși orice *„hartă provizorie"* presupune o delimitare aproximativă a terenului său, părăsind metafora, o concepție generală, care poate fi modificată în amănunte, nu în esența ei. Cu toată sinceritatea lor și cu toate că proiectează lumină din interior, nu totdeauna însă declarațiile unui scriitor sînt ghidul cel mai bun și în orice caz nu singurul de care trebuie ținut seamă în cerce-

[1] *Intervention à Royaumont, Répertoire,* p. 271.

tarea propriei sale creații. Uneori, în însăși structura artistică a unei cărți sînt explicate geneza și concepția ei. Acesta este cazul mai tuturor cărților lui Michel Butor. „*Schema*" cu care scriitorul pornește la drum o regăsim cu ușurință în interiorul romanului. Scriitorul expune la vedere „*harta provizorie*" de care s-a slujit, ca să putem urmări și noi itinerariul său. În *Passage de Milan*, harta romanului apare în cîteva rînduri, în comentariile pe care pictorul de Vere le face tablourilor sale, sau acelui text muzical care-i amintește de desenele unui mormînt egiptean de la Luvru, ale cărui imagini se orînduiesc în „*contrapunct*", ca și în cursul conversației care se desfășoară în apartamentul estetului Samuel Léonard. Douăsprezece pătrate coloarte pe un fond gri reprezintă structura tabloului care se află pe șevaletul pictorului Martin de Vere. În aceste pătrate urmează să fie așezate personaje luate din jocul de cărți, avînd deci valoare simbolică: rege, regină, valeți, dame etc., într-o ordine cu totul arbitrară și de el fixată; uneori, personajele vor schița un început de scenă, dar fără să precizeze o relație coerentă între ele. Casa are douăsprezece săli, dar există cincizeci și două de cărți. „*Diviziunea nu e exactă*" — precizează de Vere. Tabloul va sugera un joc de șah incomplet, legile riguroase ale șahului și totodată fragmentarea lui. (Acest tablou va fi distrus printr-un hazard asemănător celui pe care-l sugerează.) Un alt tablou, pe lîngă jocul vizual al liniilor verticale și orizontale care se tulbură unele pe altele, conține litere. Pictorul le-a pus acolo încercînd să reprezinte alfabetul unui limbaj pe care nu-l cunoaște. „*Ce plăcere încercam desenînd aceste majuscule*", continuă Martin; „*învățam din nou pe A, pe B; erau ca niște personaje care aveau să locuiască în casele pe care le pregătisem. Curînd am avut la dispoziție mai multe rase, pe care le împerecheam. Dar silabele care se închegau pe pereții acestui atelier, căutînd un sens, se agățau de toate resturile de limbi vechi sau moderne care-mi mai rămăseră din ce-am învățat, ca să se aprindă în gînduri bizare. Am avut impresia că slujindu-mă de litere dădusem grai unui soi de mașină care știa mai multe decît mine. Pictura mea, cea mai rezonabilă din toate, devenea bîntuită de fantome.*" [1] Mai mult decît atît — după cum explică soția lui de Vere,

[1] *Passage de Milan*, Les Editions de Minuit, 1954, p. 115.

răspunzînd cuiva care sugera pictorului să meargă pînă la capăt, pînă la cuvinte, să *scrie* deci — literele nu sînt de fapt litere, ci *„hieroglife"*.

Atristul apare aici în două ipostaze: de creator și de scrib. Pe de o parte, el repetă creația lumii, dispunînd personajele după voie pe o tablă de șah, pe de alta, el nu este decît un modest caligraf, care transcrie semne disparate a căror semnificație integrală îi scapă. Această dublă imagine s-ar putea completa cu fragmentele conversației care se desfășoară la un etaj mai jos, unde participanții expun diverse proiecte de cărți. Cineva vrea să scrie un fel de istorie probabilă a lumii, plecînd de la un anume eveniment istoric, care ar fi putut să aibă alt deznodămînt decît cel pe care l-a avut în realitate. Libera circulație în cele două sensuri ale istoriei, jocul relativizator al perspectivelor schimbate se combină cu proiecte de literatură de anticipație, iar fantezia cu știința. Constantă mi se pare însă aici dorința participanților la discuție de a reface — prin intermediul imaginației — posibilitățile care au fost excluse de intervenția Hazardului. Istoria nefiind evoluție, ci aglomerare de ipoteze, Întîmplarea acționează ca un destin care dă viață uneia dintre ele, împingîndu-le pe celelalte în neant. Dar ipotezele nerealizate nu erau mai puțin posibile, ele au devenit nereale, sînt nereale numai pentru că nu s-au întrupat; cînd una dintre ele a căpătat viață, celelalte au devenit implicit fantome. Artistul și-ar putea exercita vocația lui de creator resuscitînd aceste fantome ale trecutului sau descoperindu-le pe cele ale viitorului. El ar transcrie însă totodată fragmente ale unui tot care nu are înțeles decît în întregimea lui, dar a cărui unitate îi scapă. Cineva care de fapt condusese discuția emite la sfîrșit părerea că temele foarte diverse abordate, departe de a se exclude, se completează și se luminează reciproc; concluzia care se impune ar fi: *„să încercăm o operă în colaborare"*. Dar discuția nu este de fapt un dialog, ci o înșirare de monologuri, care-și răspund (sau nu) unele altora. Fragmentarea discuției răspunde discontinuității temelor care o animă. Nu se înțelege bine ce ar putea fi această operă colectivă, dar ea ar trebui să arate ca un mozaic. Cu cît acest mozaic ar fi mai variat, cu atît ar avea șanse mai mari să reproducă mai multe litere din alfabetul lumii, imaginația, adică posibilul, îmbinîndu-se cu istoria, științele și tehnica, pentru a înmulți

silabele pictorului de Vere. Traducînd, am putea spune că arta este cunoaștere, dar o cunoaștere fragmentată, discontinuă; artiștii au ambiția și rolul de a înmulți fragmentele transcriind ceea ce Hazardul le scoate în cale și imaginînd pe cît posibil ceea ce întîmplarea a înecat pentru totdeauna în necunoscut. Arta este așadar sugestia unei realități mai vaste decît aceea care cade sub simțurile noastre.

În aceste imagini ale unor opere de artă posibile se reflectă opera reală, aceea pe care o citim. Structura și concepția ei ne sînt astfel mai clar sugerate de către scriitor, deoarece aici îl vedem la lucru, sesizăm mai bine în ce constau *„schemele"* lui inițiale; pe harta provizorie, realitatea apare discontinuă, regizată și cognoscibilă fragmentar. Artistul e demiurg și plagiator, el imită creația lumii și, prin aceasta, nu e decît un cabotin, dar, fără el, lumea nu există. Michel Butor însuși, explicînd titlul cărții sale *Le portrait de l'artiste en jeune singe (Portretul artistului ca tînăr maimuțoi)*, spunea ceva asemănător: *„În simbolica medievală, maimuțoiul reprezintă artistul. Și mai ales acest artist prin excelență care era alchimistul. Unul imită natura, celălalt, între retortă și distilatoarele lui, reface neostenit creația lumii."* (Interviu acordat ziarului *Le Monde*, 22 martie, 1967.)

Pictorul Martin de Vere se așază la un moment dat sub tabloul neterminat, asemănător *„unui orar" („emploi du temps")*. Această ciudată metaforă pare aruncată la întîmplare în *Passage de Milan*, unde rămîne fără ecou. Ea a devenit însă titlul celui de-al doilea roman al lui Michel Butor, *L'Emploi du temps* (1956), care este, pe calea începută, o demonstrație tehnică mult mai savantă și o construcție estetică mult mai elocventă.

Tînărul Jacques Revel vine să petreacă un an în orașul Bleston din Anglia, ca funcționar al firmei *„Matthews and Sons"*, pentru care trebuie să redacteze corespondența în limba franceză.

Sosind la Bleston, Revel se trezește dintr-o dată într-o lume străină, închisă în ea însăși, neprimitoare și enigmatică. Atmosfera orașului e îmbîcsită de fum, cerul veșnic acoperit, ploaia aproape neîntreruptă, apa, noroiul și funinginea alcătuind împreună un univers sordid și apăsător. Camera care i-a fost reținută la hotel are un aer mizer și demoralizant. Nu cunoaște pe nimeni în oraș, iar orașul

însuși îi apare drept un labirint plin de primejdii și de viclenii care-l pîndesc din umbră. Viața de mic funcționar cu rutina, modestia și insatisfacția ei se suprapune acestui cadru descurajant, pentru a-i spori înstrăinarea: *„De la început acest oraș mi s-a părut ostil, neplăcut și copleșitor, dar abia în cursul acestor săptămîni de rutină, cînd am simțit limfa lui trecînd puțin cîte puțin în sîngele meu, puterea lui expropriatoare strîngîndu-se în jurul meu, prezentul meu pierzîndu-și terenul, amnezia înaintînd, a crescut surd în mine această ură pasionată față de el, care este în parte, nu mai am nici o îndoială, un efect al contaminării lui, această ură într-un fel personală, deoarece dacă știu bine că Blestonul nu e singurul din specia lui, dacă știu bine că Manchester sau Leeds, Newcastle sau Sheffield, Liverpool (...) sau în afară de acestea, fără îndoială, orașele americane, Pittsburg sau Detroit, ar fi avut asupra mea o influență asemănătoare, mi se pare că Blestonul împinge la extrem unele particularități ale acestui gen de aglomerații, că el este, dintre toate, cel a cărui vrăjitorie este mai vicleană și mai puternică."* [1] Prima condiție de exorcizare a răului e cunoașterea lui. Este ceea ce face Revel. Primul om cu care are o conversație personală este însă el însuși un outsider, un negru pentru care climatul rasist constituie un motiv în plus de ostracizare. A doua încercare de a pătrunde în intimitatea orașului o face Revel cumpărîndu-și planul Blestonului — *„enormă celulă canceroasă"* —, cu ajutorul căruia începe explorarea sistematică a adreselor apărute în *Evening News*, pentru a descoperi o locuință mai puțin rebarbativă. Această explorare rămîne însă fără rezultat. În sfîrșit, invitația pe care i-o face colegul său de birou, James Jenkins, de a lua masa la el acasă îi apare ca o încurajatoare promisiune. Cum bătrîna doamnă Jenkins, mama lui James, îl invită să revină și în sîmbăta următoare, Revel are impresia că a reușit în sfîrșit să pătrundă *„într-o crăpătură a zidului de sticlă tulbure"* care-l desparte de oraș. Într-o zi intră în marele magazin Philibert's cu intenția superstițioasă de a îmblînzi monstrul printr-un sacrificiu ritual. Firma „Mathews and Sons" nu i-a plătit primul salariu, banii pe care-i mai are sînt numărați. Revel face totuși o modestă cumpărătură, *„un fel de talisman, un obiect lucrat la Bleston și în materia*

---

[1] *L'Emploi du temps*, Union Générale d'Editions, p. 53.

Blestonului, pe care aş putea să-l port la mine ca un semn protector, o batistă de bumbac pe care o am şi azi". [1] Toate aceste încercări timide nu au însă un rezultat demn de luat în consideraţie. Într-o zi, oprindu-se în faţa marii librării Baron's, sentimentul lui de înstrăinare îi apare şi mai evident: *„...deodată, m-a cuprins un fel de ameţeală la gîndul că de la sosirea mea în acest oraş, de patru săptămîni, eu cititor atît de conştiincios înainte, nu deschisesem o carte, m-am simţit în întregime contaminat de o tristeţe grea, părăsit departe de mine însumi, departe de ceea ce fusesem înainte de a debarca aici..."* [2] Cîteva zile mai tîrziu, cumpără din această librărie cartea a cărui titlu îl citise în reclamele din acelaşi *Evening News: Crima Blestonului.* Alegerea ei nu este întîmplătoare: *„ambiguitatea titlului, în întregime voită de autor, astăzi o ştiu bine, mă făcea să savurez faţă de acest oraş un fel de mică răzbunare"*[3]. Autorul cărţii, J. C. Hamilton, trebuia să răspundă dorinţei sale de răzbunare, trebuia să-i fie *„un complice împotriva oraşului"*, cel puţin aceasta era promisiunea titlului. Şi într-adevăr, din momentul în care, în cămăruţa lui mizerabilă, a citit prima frază a romanului poliţist—*„Vechea Catedrală din Bleston e celebră prin marele ei vitraliu, numit vitraliul Ucigaşului..."* — o nouă epocă începe în aventura lui Revel. Momentul coincide cu găsirea unei locuinţe, datorită sprijinului neprăvăzut pe care i-l dă Horace Buck, un negru întîlnit din întîmplare. (Horace Buck regizează însă din umbră instalarea lui Revel într-o cameră mobilată, deoarece proprietăreasa consideră că negrii sînt autorii tutoror crimelor şi incendiilor din oraş.) Astfel, o stare de spirit propice îi îngăduie lui Revel să-şi reia investigaţia avînd drept ghid *Crima Blestonului.* Cartea lui Hamilton, care conţine o descriere entuziastă a Vechii Catedrale, locul crimei, îi trezeşte dorinţa de a revedea mai atent această catedrală, pe care o vizitase pînă atunci în treacăt. Întîmplarea face să întîlnească un preot erudit, care îi explică istoria catedralei şi a celebrului vitraliu închinat fratelui asasin, Cain, trimiţîndu-l totodată să vadă Noua Catedrală, construită în secolul trecut şi adăpostind

---

[1] *Op. cit.*, p. 74.
[2] *Idem*, p. 77—78.
[3] *Idem*, p. 78.

clopotele celei vechi. Astfel începe excursia sistematică a lui Revel prin orașul Bleston, între Vechea Catedrală, Noua Catedrală și „*Bleston Museum of Fine Arts*" (care conține o tapiserie lucrată în Franța la începutul secolului al XVIII-lea, reprezentînd mitul lui Tezeu). Acest itinerar artistic îl face să pătrundă concomitent în viața locuitorilor din Bleston, să discearnă legăturile dintre locuitorii lui și oraș, să prindă chiar începutul unei intrigi polițiste. Interesul lui se extinde de la Vechea Catedrală, obiectul admirației nețărmurite a lui Hamilton, la Noua Catedrală, de care acesta își bate, pe nedrept , joc. O primă vizită, în ciuda propriei lui neîncrederi față de arta secolului al XIX-lea, îi produce o impresie de neînțeleasă grandoare. O nouă vizită, în compania lui Jenkins, îi dezvăluie scrupulul admirabil cu care sculptorul catedralei a reprezentat fauna și flora ținutului. Prospectele pe care le citește cu prilejul unei alte vizite îl duc spre figura Botanicii, în care află trăsăturile doamnei Jenkins. Mama colegului său este fiica sculptorului Douglas. O venerație de familie înconjoară deci neînțeleasa și disprețuita catedrală, dar Revel nu e în stare să atribuie faptului întreaga importanță. De aceea, împrumută în mod ușuratec *Moartea Blestonului* lui James și mamei sale, punîndu-le astfel în mînă cartea care constituie pentru ei o adevărată blasfemie, iar pentru el, un ghid mincinos, împiedicîndu-l să sesizeze adevărata valoare a Noii Catedrale. Descifrarea labirintului nu face totuși progrese destul de însemnate. Descoperirile lui Revel sînt interesante, dar superficiale. Puterile malefice ale orașului rămîn la fel de active și de neînțelese. Incendiile care izbucnesc des și pe care le consemnează *Evening News* sînt semnul răului care-l subminează. Străzile sordide, înecate în ceață și fum, tot acest univers murdar, pîclos, insalubru rămîne sediul posibil al crimei; glonțul a și pornit, după cum spune Jenkins, dar deocamdată n-a atins victima; întreg Blestonul stă încremenit într-o apăsătoare așteptare. Victima va fi tocmai romancierul Blestonului, Hamilton. Într-un gest de disperare, Revel imită el însuși forța răului, arde planul, acum uzat, al orașului. Distrugerea simbolică se produce în preziua unei hotărîri de o importanță capitală pentru cercetarea întreprinsă de Revel, și anume aceea de a consemna în scris întîmplările vieții lui la Bleston. Romanul lui Hamilton apărîndu-i el însuși la un moment dat insufi-

cient, se hotărăște să continuie cercetarea cu mijloace proprii. O carte i-a deschis drumul, o carte trebuie să-l continuie. Această carte inaugurează etapa decisivă a noului Tezeu rătăcit în labirint: „...*acest cordon de fraze este un fir al Ariadnei, deoarece sînt într-un labirint, pentru că scriu ca să mă regăsesc înlăuntrul lui, toate aceste linii fiind semnele cu care marchez traseele deja recunoscute ale zilelor mele la Bleston, incomparabil mai derutant decît palatul din Creta, deoarece se deformează pe măsură ce-l explorezi*" [1].

Intrînd într-o nouă etapă, cercetarea lui Revel se amplifică deodată, după cum reiese și din citatul de mai sus, cu o nouă dimensiune. Labirintul nu este numai exterior, în spațiu, el se continuă de asemeni în timp și înlăuntrul cercetătorului însuși: „*Acum începe adevărata cercetare* — spune el —, *deoarece nu mă voi mulțumi cu această vagă prescurtare, nu mă voi lăsa prădat de acest trecut, despre care știu bine că nu e pustiu, deoarece măsor distanța care mă desparte de cel care eram la sosire, nu numai scufundarea, rătăcirea, orbirea mea, ci și îmbogățirea pe anumite planuri, progresul meu în cunoașterea acestui oraș și a locuitorilor lui, a ororii și monumentelor lui de frumusețe; deoarece trebuie să reintru în posesiunea tuturor acestor evenimente pe care le simt mișunînd și organizîndu-se prin norul care încearcă să le șteargă, să le evoc unul cîte unul în ordinea lor, ca să le salvez înainte ca ele să fi dispărut cu totul în această mlaștină de praf unsurors, să recuceresc pas cu pas propriile mele terenuri din bălăriile, care le-au năpădit și le ascund, din apele stătute care le fac să putrezească și le împiedică să producă altceva decît această vegetație friabilă și sfărîmicioasă.*" [2]

Arzînd planul Blestonului, Revel își mărturisise implicit înfrîngerea. Gestul lui era semnul renunțării, era „*insensé*", adică nebunesc. Nu numai cucerirea Blestonului, ci propria lui salvare se află în joc: „...*am hotărît să scriu ca să mă regăsesc, să mă vindec, ca să lămuresc ce mi se întîmplase în acest oraș odios, ca să rezist subjugării, ca să mă trezesc din această somnolență, pe care o instala în mine cu ploaia lui, cu toate zidurile lui, cu toți copiii lui murdari, toate cartierele lui pustii, cu rîul lui Glee, cu gările, cu barăcile și grădinile lui, ca să nu*

---

[1] *Op. cit.*, p. 27

[2] *Idem*, p. 52—53.

devin asemenea tuturor acestor somnoroși pe lîngă care treceam, pentru ca murdăria Blestonului să nu-mi pătrundă în sînge, pînă la oase, pînă în globurile ochilor ; am hotărît să ridic în jurul meu această fortăreață de rînduri scrise pe foi albe, simțind că eram deja atins de boală, că mă întunecam ; trebuie să fi lăsat să pătrundă destul mîl în craniul meu, ca să ajung în această situație stupidă..." [1]

Revel începe să scrie la 1 Mai, deci după șapte luni de la sosirea în oraș, care a avut loc la 1 octombrie, intenționînd să înlăture cît mai repede decalajul și să ajungă cu redactarea la zi. Pe măsură ce povestirea progresează, se petrec însă evenimente noi, care-i rețin atenția, care-l tulbură sau care-i schimbă optica asupra trecutului. Întreprinderea devine din ce în ce mai greu de realizat, din pricina numeroaselor abateri necesare de la firul acțiunii, pentru a completa sau lumina altfel evenimente trecute. Și departe de a istorisi cronologic întîmplările, cum ar putea reieși din relatarea de pînă acum, care nu respectă ordinea expunerii, ci reface ordinea reală a evenimentelor, pentru a ușura înțelegerea romanului, Revel realizează un perpetuu amestec de trecut și prezent, lăsînd în mod intenționat sentimentul unei prolixități cețoase, ca în orice relatare condusă de rațiuni psihologice. În cele din urmă, oprindu-se din ce în ce mai mult asupra prezentului, pierde putința de a mai uni vreodată cele două capete, ale timpului și ale povestirii; limba ceasornicului din Hamilton Station marchează scurgerea intervalului de un an înainte ca Jacques Revel să fi putut povesti ce s-a întîmplat în cursul lunilor medii, ianuarie, februarie, martie, în timp ce evenimentele din aprilie, mai, iunie, iulie, august și septembrie ocupă tot mai mult scena. Ultima lui încercare de a pune stăpînire pe Bleston se încheie și ea cu un eșec. Care sînt cauzele înfrîngerii lui Tezeu? În momentul în care Revel începe să scrie, începe și lupta lui deschisă cu monstrul. Scriind, el își rănește în sfîrșit adversarul: ... „*scrisul meu te arde*". Dar monstrul răspunde cu două lovituri, care-l împiedică pe eroul modern să se bucure de victorie. Prima lovitură pe care o primește Revel este implicarea lui morală într-o tentativă nereușită de omor. Revel face cunoștință în luna mai cu George Burton, scriitorul care se ascunde

---

[1] *Op. cit.*, p. 290.

sub pseudonimul de J. C. Hamilton, autorul romanului *Crima Blestonului*. Secretul aflat, Revel îl trădează o dată din fanfaronadă, voind să se laude în fața surorilor Bailey cu relațiile lui, a doua oară, din nebăgare de seamă, față de prietenul său James. În luna următoare, romancierul este victima unui accident, care, după toate aparențele, este o tentativă avortată de omor. Un locuitor al Blestonului s-a simțit jignit de dezvăluirile romancierului și a încercat să se răzbune. Revel, care se simte complicele involutar al asasinatului, îl bănuie mai întîi pe prietenul și colegul său James Jenkins, care putea interpreta zeflemeaua romancierului cu privire la Noua Catedrală ca o insultă adusă familiei și care, într-adevăr, avea o mașină de aceeași marcă și culoare ca aceea, care, după ce-l rănise pe Burton, dispăruse fără urmă. A doua oară, bănuiala cade asupra lui Richard Tenn, o relație îndepărtată a surorilor Bailey, deoarece casa acestuia semăna cu aceea a asasinului și deoarece fratele lui își aflase cu cîtva timp în urmă moartea în împrejurări neclare. Ambele piste se dovedesc pînă la urmă false. Sentimentul culpabilității lui Revel nu e mai puțin acut.

A doua lovitură pe care o primește Revel în lupta cu monstrul este pierderea surorilor Bailey. Ezitînd între Ann, de la care cumpărase planul orașului și care-i apărea ca o Ariadnă modernă, conducîndu-l prin labirint, și Rose, care, mai frumoasă și mai tînără, e mai degrabă încarnarea senzualității (Fedra), Revel le neglijează pe amîndouă, pentru a se ocupa de chinuitoarea lui redactare. La sfîrșitul lui aprilie, nu era încă prea tîrziu pentru o decizie, dar la 1 mai, dedicîndu-se cu îndîrjire scrisului, devine orb la relațiile care se încheagă, pe de o parte, între Rose și Lucien (un alt francez, care face un stagiu de 5 luni în oraș și pe care Revel l-a prezentat celor două surori), și între Ann și James, pe de altă parte. La sfîrșitul lunii iulie, află știrea logodnei lui Lucien cu Rose (*„Rose, pe care am pierdut-o, din orbire, din teamă, din pricina urei acestui oraș, pe ale cărui sinistre farmece încerc să le zugrăvesc, Rose, pe care am pierdut-o din pricina puterii oribile a Blestonului...“*); la sfîrșitul lunii august, află știrea logodnei lui James cu Ann.

Aceste două lovituri pe care le primește în lupta cu Blestonul îi dau lui Revel sentimentul că el și monstrul sînt *„chit“*. Din înfrîngerea și supraviețuirea lui, Revel trage concluzia

că un *„pact obscur"* s-a încheiat între ei, la care n-a putut decît să subscrie, *„străduindu-mă* — spune el — *să satisfac această dorință în tine adormită, înăbușită, îngropată, pe care a trezit-o arsura mea, această dorință de moarte și de eliberare, de elucidare și de incendiere..."* [1] Și pînă la urmă, cei doi adversari se descoperă complici: *„Bleston, care în sinea ta îți dorești moartea tot atît cît ți-o doresc eu"* [2]. Revel este totuși înfrînt, atît pe planul realității (eșec sentimental), cît și pe cel al cunoașterii (cartea este un eșec). Dar tocmai eșecul îi dă acestei cărți sensul. Operația de fixare a trecutului pe care o întreprinde Revel se situează la antipodul proustianismului. Jean Pouillon, autorul unei lucrări de autoritate în problemă *(Temps et roman*, Gallimard, 1946), analizînd din acest punct de vedere *L'Emploi du temps*, scrie: *„Pentru Proust, ceea ce s-a întîmplat este indestructibil și vine să îngroașe masa unui trecut pe care un incident fortuit sau o voință deliberată pot oricînd să-l reanimeze. Firește, timpul trece, dar a trece, aceasta înseamnă în fond a intra în eternitate. Pentru Butor, dimpotrivă, timpul este în mod absolut destructiv. Dacă nu sîntem atenți, riscăm să nu mai trăim decît o suită de clipe discontinui. Fără îndoială, putem să ne amintim, să fixăm trecutul, dar, tocmai, trebuie s-o facem: acest lucru nu se petrece de la sine, amintirile nu sînt la dispoziția noastră și nu e vorba să le evocăm, să le facem să apară, e vorba de a le reconstitui, și trecutul nu mai înseamnă nimic, de îndată ce nu este reținut."* [3] Dacă Butor refuză eroului său reușita, o face intenționat. Și tot Jean Pouillon explică foarte bine rațiunile romancierului: *„Trebuie neapărat ca retrospecția să rămînă lacunară ca să nu se așeze după o ordine programată. Prima intenție a lui Butor era, poate, să arate, îndărătul operei elaborate, opera în curs de elaborare. Dar a doua, dacă-și atinge scopul, nu se mai distinge de prima. S-a văzut: căutarea, dacă este sincer întreprinsă, trebuie să se estompeze în expunerea a ceea ce ea descoperă; pentru ca ea însăși să apară, trebuie să eșueze."* [4]

---

[1] *Op. cit.*, p. 393.
[2] *Idem*, p. 394.
[3] *Les Temps Modernes*, nr. 134, aprilie 1957, p. 1593.
[4] *Idem*, p. 1595.

Totuşi, imposibilitatea reconstituirii trecutului nu epuizează sensul romanului. Ca şi în *Passage de Milan*, obiectul romanului îl formează analiza propriilor noastre mijloace de cunoaştere. Oraşul Bleston, atît de realist descris, are totuşi o semnificaţie simbolică. Nu este el oare lumea în care trăim şi pe care încercăm s-o cunoaştem? Eroul, Jacques Revel, se recunoaşte în personajul mitologic Tezeu din Tapiseria Harrey, rătăcirea lui prin Bleston sugerînd repetarea străvechiului mit şi deci continuitatea în timp şi spaţiu a labirintului. De altfel, cercetarea pe care o întreprinde eroul se reflectă semnificativ în alte două permanenţe ale existenţei lui la Bleston: urmărirea filmelor de la News Theater (filme documentare asupra civilizaţiilor apuse, Roma, Atena, Creta — care ca sediu al labirintului mitologic revine insistent —, Marea Moartă etc.), şi vizitele la *„Plaisance Garden"*, un fel de bîlci ambulant, care face ocolul oraşului schimbîndu-şi lunar sediul şi revenind la locul de plecare exact după un an. Ruina vechilor civilizaţii defilează pe ecran nu numai ca o imagine trunchiată, incomprehensibilă, pentru că fragmentată, a trecutului, ci mai ales ca o ameninţare a viitorului, se combină cu vagabondajul bîlciului care se înscrie într-un spaţiu şi un timp circular, simboluri ale repetării şi ale labirintului perfect închis. Tezeu este în acelaşi timp Oedip (şi Revel se recunoaşte în amîndoi). Unul rătăceşte în labirintul regelui Minos, celălalt în dedalul propriului său suflet. Pornit să afle pe ucigaşul tatălui său, Oedip e nevoit să se întoarcă asupra lui însuşi: el este ucigaşul.

Lumea este în reprezentarea pe care ne-o dă Butor o multitudine de labirinturi, care se suprapun, se întrepătrund, se reflectă, se multiplică unele pe altele. Realitatea şi mijloacele de cunoaştere formează un circuit închis, şi universul şi omul, cu înţelegerea lui, sînt croiţi din acelaşi material, sau cum spune Georges Raillard, în studiul său *L'Exemple*: *„Una din temele acestei filozofii contemporane care este fenomenologia este că conştiinţa mea şi lumea există într-o reciprocitate mutuală. Nici una, nici cealaltă n-au o realitate autonomă sau, ceea ce e acelaşi lucru, dacă au una, ea scapă percepţiei noastre."*[1]

---

[1] Acest studiu însoţeşte romanul lui Butor în ediţia *Le Monde en 10/18*, p. 469.

Cunoașterea este încercarea de a dezlega o enigmă. Orice roman trebuie să fie deci un roman polițist, sugerează Butor, care se preface a lua drept model pentru propriul său roman *Crima Blestonului* de George Burton. Dar nu un roman polițist autentic, deoarece romanul polițist se *„dizolvă în propria lui reușită"* (Pouillon), în dezlegarea misterului de către detectiv, pe cînd Butor pune în evidență tocmai inevitabilitatea eșecului. Revel este un Oedip, care încearcă să-și ucidă tatăl, propriul său model, pe George Burton. Gestul are și un alt sens, poate tot simbolic: tentativa nereușită de ucidere a tradiției deschide drum noului în artă. Dar opera de artă nu este numai mijloc de cunoaștere, ea este *singurul* mijloc de cunoaștere. Adevărată spărtură în zidul Blestonului o operează Revel în momentul în care cartea lui Burton îi deschide itinerariul artistic al Blestonului de la Vechea la Noua Catedrală. Cînd romanul lui Burton se dovedește el însuși insuficient, opera lui personală, este chemată să continuie cercetarea. Așa după cum Noua Catedrală, neînțeleasă un timp și chiar disprețuită de Revel, continuă opera Vechii Catedrale, ea însăși acum veche și concurată de construcția Marelui Magazin al Blestonului, viitoarea Noua Catedrală a orașului, romanul lui Revel trebuie să continue și să depășească opera lui Burton.

Artistul este chemat să parcurgă labirintul și să-și primejduiască viața în lupta cu monstrul. Romanul *Degrés* (1960) se va sfîrși cu jertfa artistului în încercarea de cunoaștere a realității — dar această chemare este rezultatul unei stări de spirit speciale, de outsider. Artistul este un străin, ca Revel sau ca Horace Buck, un dezrădăcinat, care se străduiește să înțeleagă lumea în interiorul căreia trăiește, ca să poată deveni un adevărat locuitor al ei. Mult timp, James Jenkins crede că negrul Horace Buck este scriitorul care se ascunde sub pseudonimul J. C. Hamilton, deoarece sentimentele sale rasiste îl fac să bănuie că numai un străin poate calomnia orașul, așa după cum doamna Grosvenor e convinsă că autorii incendiilor din Bleston sînt negrii. (Și Horace Buck se pare că este într-adevăr autorul unui asemenea incendiu.) În acest negru, Revel vede în orice caz *„ încarnarea propriei*

sale nenorociri", întruparea propriului său sentiment de înstrăinare care stă, de fapt, la baza întregii căutări și care se dovedește, pînă la urmă, iremediabil.

Romanul *La Modification* (1957), pe care l-am tradus în românește sub titlul *Renunțarea*, are ca punct de plecare aceeași insatisfacție obscură și același demers al unui efort de cunoaștere. De astă dată, însă, eroul se zbate în labirintul propriei sale conștiințe pentru a descoperi la sfîrșit că aceasta nu este decît reflectarea unei lumi care și-a pierdut sensul și echilibrul, în care nu există un cămin al autenticității și al dragostei. Ca și celelalte cărți ale lui Butor, *La Modification* este un roman alcătuit din două romane, unul realist, celălalt simbolic. Romanul realist are o intrigă banală, cu trei personaje — soțul, soția și iubita —, romanul simbolic are rolul de a ne smulge din această zonă ternă, cotidiană și a ne arunca în plin mister, într-o lume care e tot a noastră, dar care și-a pierdut familiaritatea, înțelesul și caracterul ei de cămin al omului. Cele două romane comunică între ele și se condiționează reciproc. La sfîrșit, îl vom vedea pe Léon Delmont, soțul acrit și funcționarul bine fixat într-o ierarhie birocratică, proiectat pe cerul mitologic al unui univers enigmatic, pregătindu-se să-și povestească experiența într-o carte, carte pe care noi tocmai am citit-o și asupra căreia aruncă retrospectiv lumina unei noi bătălii a lui Tezeu cu monstrul în labirintul regelui Minos.

Cercetarea fiind de astă dată aplicată conștiinței eroului, Butor folosește o formulă naratorie deosebită de cele folosite în *Passage de Milan* și *L'Emploi du temps*. El nu mai recurge în povestire nici la persoana a treia, care în *Passage de Milan* alterna cu persoana întîi, pentru a ne sugera convertirea exteriorității personajului într-un monolog interior, nici la persoana întîi, ca în *L'Emploi du temps*, ci la persoana a doua, adică la persoana *cu* care se vorbește în locul persoanei *despre* care se vorbește, avînd astfel aerul că expune în fața personajului faptele pe care acesta le cunoaște foarte bine, el cel dintîi, deoarece tocmai el le-a trăit.

Dacă ne lăsăm în voia acestui curios mod de relatare, în curînd observăm asemănarea lui cu reconstituirea pe care ar face-o un judecător de instrucție în fața unui inculpat, care știe prea bine cum s-au petrecut faptele, dar care vrea să le treacă sub tăcere. Amintindu-ne unele observații expuse

de Butor în eseul *Întrebuințarea pronumelor personale în roman*, remarcăm că această apropiere o face scriitorul însuși, expunînd diverse situații în care folosirea persoanei a doua este reclamată de specificul narațiunii. În mare, pentru legitima folosire a persoanei a doua, trebuie ca *„personajul în discuție, pentru un motiv sau altul, să nu poată povesti propria lui poveste, trebuie ca limbajul să-i fie interzis și trebuie ca cineva să lupte împotriva acestei interdicții, să provoace accesul la limbaj"* [1]. Și pentru lămurirea deplină a cazului pe care-l ilustrează folosirea persoanei a doua în povestire, Michel Butor adaugă: *„... ori de cîte ori voim să descriem un adevărat progres al conștiinței, începutul însuși al limbajului sau al unui limbaj, persoana a doua va fi cea mai eficace"* [2]. Toate aceste declarații ale eseistului Butor explică foarte bine dedublarea care se operează în interiorul personajului Léon Delmont: cel care se adresează mereu cu *„dumneata"*, uneori ca un adevărat judecător de instrucție, cel care luptă împotriva interdicției sau neputinței de a vorbi, cel care caută să provoace accesul în limbaj, cel care caută să scoată la lumină nu numai faptele, ci mai ales înțelesul lor, într-un cuvînt *naratorul*, nu este altcineva decît propria lui conștiință. *„Dumneata"* este așadar un *eu* deghizat, în care trebuie să recunoaștem nu numai pe Léon Delmont, ci pe scriitor însuși — dacă naratorul și conștiința personajului, pînă la urmă, se identifică. *„Dumneata"* este punctul de întîlnire al autorului cu propriul său personaj. Și, de altfel, tonalitatea afectivă a lungului monolog-dialog care e romanul *La Modification* are un sunet asemănător cunoscutei întrebări-răspuns din versul eminescian: *„Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost...?"* — care, de asemeni atestă o falie a conștiinței și schițează începutul unui dialog, atît de lucid, încît propriile suferințe apar drept *„dureri străine"*. Mai mult decît pe scriitor și pe erou, acest *„vous"* îl implică și pe cititor. Bernard Pingaud, într-un studiu intitulat *Je, vous, il*, explica foarte bine contaminarea celor trei persoane: *„De altfel, orice* « dumneata » *presupune un* « eu » *ascuns. Persoana a treia impersonală apare într-un univers în care toate relațiile imediate de la același la altul sînt fictiv suprimate.*

---

[1] *Répertoire*, II, p. 66.
[2] *Idem*, p. 67.

Dar nu poate exista persoana a doua decît dacă există persoana întîi. Această persoană întîi este aceea care vorbește în La Modification *și pe care n-o vedem niciodată. O primă persoană care refuză să se încarneze în vreun individ determinat, care este, în fond, vocea conștiinței, a mea, a dumneavoastră, a lui, aceea a eroului.*"[1] Scriitorul a vrut să sublinieze astfel cu putere — după cum spune tot Pingaud — *că* «modificarea» *suferită de eroul său pe parcursul traseului Paris-Roma ne privește pe toți*"[2].

Naratorul — care nu se identifică perfect, după cum am văzut, nici cu scriitorul, nici cu eroul, ci este un personaj fictiv — nu ține nicidecum seama de totala necunoștință de cauză a cititorului în momentul în care începe lectura; el urmărește strict ordinea sau mai bine zis dezordinea în care i se înfățișează conștiinței lui Delmont propria lui viață, amintirile, proiectele de viitor, plăcerile, bucuriile, emoțiile, naufragiile uitate etc. Imitînd ritmul trenului, fraza amplă, mult ramificată și întreruptă de oprirea în stații, pe care călătorul o ascultă înlăuntrul său, urmează totodată un traseu obscur, un labirint interior, al cărui mister îl sporesc și mai mult momentele în care, obosit, protagonistul adoarme și-și continuă investigația de-a lungul unui coșmar mereu întrerupt; ca o oglindă deformantă, visul reflectă curios realitatea, schimonosind-o, făcînd-o de nerecunoscut și totodată hipertrofiind detaliile, care în stare de veghe trecuseră neobservate.

Pe măsură ce se familiarizează cu originala manieră de relatare a lui Butor și descoperă monologul interior îndărătul ciudatului *„dumneata"*, cititorul începe să reconstituie, alăturînd fragment de fragment, povestea călătorului Léon Delmont, fiind permanent solicitat să aibă o atitudine activă față de text, ca și în *L'Emploi du temps*, să potrivească astfel diversele reprezentări care se perindă prin conștiința personajului, încît mozaicul să înceapă a se contura și a-și revela dacă nu înțelesul, cel puțin structura. Și astfel, cititorul reface pe încetul cronologia reală a întîmplărilor, a momentelor care trec prin raza de lumină a conștiinței călătorului, după cum le dictează jocul capricios al amintirii sau al asociațiilor și, ajungînd la sfîrșitul cărții o dată cu sosirea trenului în stația de destinație —, în fraze scurte ca respirația loco-

[1] Bernard Pingaud, *Je, vous, il*, *Esprit*, iulie—august, 1958, p. 98.
[2] *Ibidem*, p. 99.

motivei înainte de oprire — descoperă retrospectiv, împreună cu eroul, rezultatul neașteptat al acestei îndelungi meditații: răzgîndirea.

Mișcarea progresivă a trenului dinspre Paris spre Roma, ne dăm seama la sfîrșit, a fost dublată de o mișcare psihologică regresivă. Léon Delmont a întreprins această călătorie neobișnuită pentru a pune în aplicare un proiect de viitor de mult îndrăgit, pentru a traduce în practică hotărîrea, în sfîrșit luată, de a se despărți de familia sa și de a începe o viață nouă alături de Cecilia, iubita sa de la Roma, care nu știe că el vine, care nu-l așteaptă, care nici nu bănuie că el a hotărît s-o aducă la Paris, că i-a găsit o slujbă, că vor lua sfîrșit compromisul și duplicitatea. Proiectul acesta, care îi apare la începutul călătoriei ca o condiție a regenerării sale morale, se veștejește pe încetul, se modifică din ce în ce mai mult, pînă cînd ajunge de nerecunoscut. Sosind la Roma, Léon Delmont e decis să lase lucrurile așa cum sînt, adică să rămînă alături de nevastă la Paris și să continuie s-o vadă pe Cecilia la Roma. Poate că dilema se va rezolva cu timpul de la sine. Dar pentru a se apăra împotriva imposibilității în care se află de a găsi o soluție reală, el va scrie o carte — cartea propriei sale înfrîngeri. Să privim însă mai îndeaproape acest personaj, care își face în fața noastră un lung examen de conștiință, ca să putem judeca *„modificarea"* în funcție de contextul general în care ea se produce. Cine este de fapt Léon Delmont și cum a ajuns în această situație? Realismul romanului ne îngăduie să reconstituim biografia personajului și întreaga ei semnificație socială.

Cu mulți ani în urmă, Léon Delmont era un tînăr student îndrăgostit de o colegă de facultate, Henriette. Pe atunci, intransigența lui îi dădea un aer simpatic de răzvrătit, care urăște conformismul și modul de viață burghez. Călătoria de nuntă la Roma cu Henriette a fost scurtă — n-aveau destui bani ca s-o prelungească, — dar orașul lui Venus, zeița dragostei, le-a lăsat o amintire neștearsă, deși uniformele fasciste desfigurau obrazul însorit al Italiei. Și-au făgăduit să revină. Dar au trecut anii, apariția copiilor a sporit dificultățile tînărului menaj. Și Roma a rămas în urmă, undeva departe, tot mai departe, un vis nerealizat al luminii și al dragostei. Ca să facă față dificultăților materiale, Delmont a trebuit să renunțe la veleitățile sale, la o mese-

rie care i-ar fi plăcut, şi astfel tînărul student care se pregătise pentru o activitate intelectuală a devenit cu timpul directorul sucursalei franceze a unei firme comerciale din Italia. Munca lui e bine plătită, deşi nu chiar atît de bine încît să-l scape de orice griji materiale, dar anostă, lipsită de interes, dependentă. Agitaţia în care trăieşte, întîlnirile de afaceri, deplasările lunare la Roma, dosarele, corespondenţa vastă, reţeaua de comis-voiajori pe care o dirijează — toate acestea servesc un scop care-i este străin, deşi îşi îndeplineşte treaba cu conştiinciozitate şi cu mare precauţie, ca să nu indispună cumva *„centrala“*. Ia masa cu oameni de afaceri pe care altădată îi detesta, gustă glumele lor vulgare, conversaţia lor prozaică şi nu mai protestează nici măcar de formă împotriva îmburghezirii care l-a cuprins şi pe el şi din care nu se mai poate desface. Soţia lui a îmbătrînit şi s-a acrit. Henriette a devenit o cucoană mărginită şi bigotă, care, amintindu-şi de educaţia ei catolică, aruncă în luptă tot arsenalul prejudecăţilor religioase şi puritane. Simţind că, în căsnicia ei, constrîngerea subtilă trebuie să înlocuiască uniunea liber consimţită, soţia lui Delmont cultivă în sufletul bărbatului remuşcările, care trebuie să ţină locul sentimentelor defuncte. Pierzînd dragostea, Henriette afectează dispreţ pentru această desuetă formă de relaţii între oameni şi devine apărătoarea neînduplecată a datoriei. De altfel, sentimentul care se citeşte cel mai des pe chipul ei este dispreţul. Îşi dispreţuieşte bărbatul pentru compromisurile pe care le face, pentru sacrificiile morale cu care îi asigură ei şi copiilor o viaţă îndestulată, concedii plăcute, o maşină, un apartament confortabil. În sinea ei, este mulţumită de reuşita lui socială şi profită de ea din plin, tremurînd la gîndul că ar putea pierde avantajele cu greu cucerite, dar în acelaşi timp îl dispreţuieşte şi-l acuză de dezamăgirea pe care i-o provoacă compromisurile lui, de eşecul căsniciei lor. Îl dispreţuieşte atît pentru precauţia, cît şi pentru inabilitatea cu care o minte, îl dispreţuieşte pentru laşitatea la care chiar ea îl sileşte. Relaţiile conjugale ale soţilor Delmont au pierdut orice suport afectiv, orice comuniune reală dintre ei a încetat, forma vieţii de familie menţinîndu-se în ciuda golirii ei progresive de conţinut, ca o carcasă miraculos conservată, de animal preistoric. O călătorie la Roma, unde sperau amîndoi în secret să regăsească atmosfera înţelegerii lor

trecute, se încheie lamentabil, cetatea eternă, simbolul dragostei și al căsniciei, refuzînd să le dezvăluie taina fericirii conjugale. Compromisul i-a legat însă pe unul de altul — așa după cum se va vedea cu o forță pe care dragostea n-a avut-o.

Farmecul Romei și al dragostei i-l dezvăluie lui Léon Delmont o altă femeie, Cecilia. Făcînd o dată pe lună o deplasare obligatorie la Roma, el reușește pe încetul să-și construiască aici o existență compensativă, o oază de fericire alături de o femeie tînără și splendidă, o mostră de existență autentică. Înțelegerea și dragostea îi unește, pe cînd tot restul îi desparte. Explorează împreună Roma și beau, ca Tristan și Isolda, din nebăgare de seamă, filtrul acestei frumuseți, care dă iubirii lor o aură superbă. Spre această iubire călătorește Delmont în momentul în care începe „*modificarea*", cu gîndul de a o transplanta pe solul parizian. Și în preajma acestei importante schimbări pe care urmează să o provoace în viața sa, viermele conștiinței se trezește, existența lui ratată i se perindă prin minte, sentimentul unui iremediabil eșec îl copleșește. Amintirile vin să-i vorbească de începutul căsniciei lui, de elanul de atunci, care era atît de asemănător cu ceea ce simte acum pentru Cecilia; remușcările îi spun că e vinovat de transformarea Henriettei în femeia acră și străină care e acum soția lui și îl avertizează că ar putea face din Cecilia o nouă Henriette. Curajul, de care era atît de convins la plecare, îl părăsește pe încetul. Neputința îl paralizează, atît neputința de a mai schimba ceva în „*infernul fad*" care e căsnicia lui, cît și neputința de a începe o viață nouă alături de Cecilia. Viața îi apare întinzîndu-se în viitor pustie ca un imens deșert, dragostea — ca un fluviu care se pierde în nisip.

Am descris pînă acum romanul social și psihologic al „*modificării*". Acestui roman, un critic englez i-a adus o obiecție importantă, suspectînd de conformism ideile morale ale lui Delmont și văzînd în refugiul lui în artă teama față de realitate și incapacitate de a acționa: „*Și începi să te întrebi dacă acest* « narator-narat » *nu e cumva un fals profet, dacă această liberare prin intermediul literaturii pe care o făgăduiește la sfîrșitul povestirii sale nu este cumva însoțită de o acceptare a înfrîngerii pe planul vieții reale, și dacă nu*

cumva romancierul ne invită să contemplăm și să descriem mai degrabă decît să o trăim propria noastră viață."[1]

Într-adevăr, judecată din punctul de vedere al deznodămîntului psihologic, *La Modification* este ,dacă nu un roman conformist, poate un roman al conformismului. Și acest soț pe care-l vedem plecînd foarte viteaz de acasă, convins că soția lui este piedica, unica piedică în calea fericirii lui, și pe care-l bănuim întorcîndu-se înfrînt și pocăit, face într-adevăr o figură jalnică. Dar scriitorul a trecut totodată pe nesimțite din contextul unei drame intimiste în acela, vast, al raporturilor omului cu universul în care trăiește. Realismul lui este, așa cum l-a numit foarte bine Michel Leiris, *„un realism mitologic"* [2]. Rătăcind prin labirintul său interior, Delmont era convins că monstrul care trebuie răpus este Henriette; la sfîrșitul peregrinărilor, află — ca Oedip —, că este el însuși. Dar descoperirea lui se înscrie imediat într-un alt context, asemeni unui fragment dintr-un strat geologic care, datorită neprevăzutului, este prins în interiorul altuia, cu totul diferit. Delmont, constatînd *„fisura"* care s-a căscat în interiorul lui, se convinge totodată pe el însuși că vindecarea ei nu este posibilă, deoarece *„comunică cu o imensă fisură istorică"*. Este decalajul perpetuu dintre aspirație și realitate. Mitul dragostei, ori de cîte ori încerci *„să-l încarnezi într-un mod decisiv... își revelă ambiguitatea"*. Dispare. Iubirea e un miraj, ca atîtea altele, pe care-l urmărim zadarnic; ori de cîte ori credem că în sfîrșit l-am atins, apune sub ochii noștri, se întunecă într-atît, încît nu-l mai recunoaștem, așa cum nu mai recunoaștem în Cecilia de acum pe Henrietta de odinioară. Roma reprezintă ea însăși un miraj, pe care, încercînd să-l întrupezi, îl destrami. Orașul fundat de fiul Afroditei, zeița frumuseții și a dragostei, nu este căminul real al iubirii, ci numai splendida lui iluzie; la Paris, radiația iubirii s-ar stinge, și Cecilia ar deveni o femeie ca oricare alta. Nu există nicăieri un centru al lumii, un cămin al omului, în care existența să capete dimensiunile autenticității, în care mitul și realitatea să se confunde: *„Unul din marile*

---

[1] Th. Thody, *La Rectification, Situations, Revue des lettres modernes*, 1964, nr. 3.

[2] Michel Leiris, *Le réalisme mythologique de Michel Butor*, în vol. *Brisées*, Mercure de France, 1966.

valuri ale istoriei se încheie astfel în conștiințele noastre, acela al lumii care avea un centru, care nu era numai pămîntul în mijlocul sferelor lui Ptolemeu, ci Roma în centrul pămîntului, un centru care s-a deplasat, care a căutat să se stabilească după căderea Romei în Bizanț, apoi mult mai tîrziu, în Parisul imperial...“

Nu există salvare pentru Léon Delmont, pentru că nu poate exista salvare pentru un singur om; viața noastră este traversată de o falie care desparte realitatea de vis, opera de artă nu poate fi decît încercarea timidă — singura posibilă — de a arunca o punte peste cele două țărmuri: *„Nu pot spera să mă salvez singur. Tot sîngele, tot nisipul zilelor mele s-ar risipi în zadar în acest efort de a mă consolida. A pregăti, a îngădui, de pildă, cu ajutorul unei cărți, acestei libertăți viitoare pe care n-o putem atinge, a-i îngădui, într-o măsură oricît de infimă ar fi ea, să se constituie să se stabilească,*

aceasta este singura posibilitate pentru mine de a mă bucura cel puțin de reflexul ei atît de frumos și de sfîșietor,

fără a putea fi vorba de a aduce un răspuns acestei enigme pe care o desemnează în conștiința noastră sau în inconștiența noastră numele Romei, de a explica, fie și oricît de neîndemînatec, acest cămin principal de încîntări și de mister.“

Gaëtan Picon, remarcînd neliniștea pe care o creează această falie *„istorică“* în construcția romanului, scrie: *„Eroul din* La Modification, *ca și cel din* L'Emploi du temps, *ca și autorul, fără îndoială, se află în căutarea unui oraș în care să se poată trăi. În mania lui romană, eroul (care este totuși reprezentantul unei fabrici de mașini de scris) are mereu un exemplu din* Eneida *la îndemînă; și dacă tentativa lui eșuează, aceasta se întîmplă nu pentru că în cele din urmă ar prefera-o pe soția lui iubitei, Parisul, Romei, ci pentru că nu mai există azi oraș care să fie inima unei civilizații vii. Roma nu-i decît un miraj, Parisul — o realitate avortată.“* [1] Astfel, romanul *La Modification* se încheie cu o sublimare mitică a sentimentului de deposesiune și înstrăinare pe care-l încearcă omul modern în propria lui civilizație.

---

[1] Gaëtan Picon, *Exemples du Nouveau Roman*, în volumul *L'Usage de la lecture*, II, Mercure de France, 1961, p. 269.

Degrés, apărut în 1960, reia tema și procedeele expuse în romanele precedente. Încercarea de a descrie realitatea, constrîngînd-o în acest fel să-și trădeze secretul, este oricînd o întreprindere primejdioasă. Ca și Revel din *L'Emploi du temps*, tînărul profesor Pierre Vernier angajează întreaga sa viață într-o operă care la început pare modestă și ușor de realizat și care, pe măsură ce ia ființă, se dovedește tot mai exigentă, iar în cele din urmă, devine ucigașa propriului ei autor. Relatarea micilor evenimente zilnice dintr-un liceu parizian — folosind concomitent trei optici diferite — nu pare o sarcină care ar putea cere sacrificiul unei vieți omenești. Tratarea simbolică, mitologică a unui subiect care prin natura lui este cît se poate de tern a devenit însă una din ambițiile constante ale lui Michel Butor. În materia fadă, neînsemnată și familiară a vieții noastre zilnice, scriitorul vrea să regăsească urma destinelor eroice ale miturilor antice. Pierre Vernier, ca și Jacques Revel, este un Tezeu modern, și, ca și *L'Emploi du temps*, unul din cele mai caracteristice romane ale epocii noastre, *Degrés*, dezvăluindu-ne o realitate în *„trepte"*, inepuizabilă și insesizabilă în semnificația ei generală, ne lasă în fața unei experiențe voit ratate.

Cu *Degrés* se epuizează, am putea spune, modalitatea inaugurată în *Passage de Milan* și continuată de romanele *L'Emploi du temps* și *La Modification*. Aceste romane, apărute într-un interval atît de scurt (1954—1960), încadrează un patrulater foarte limitat, dar lucrat în profunzime, poate pînă la limita fertilității lui.

Degrés încheie în mod vizibil o etapă, aspectul operelor lui Butor schimbîndu-se în mod simțitor după acest roman. De altfel, scriitorul însuși declara în 1962, răspunzînd revistei *Tel Quel*, că fanatismul cu care a practicat un timp acest gen literar s-a relaxat, energia sa creatoare apărîndu-i de-aici înainte dispusă într-un triunghi, *„ale cărui unghiuri ar fi romanul în sensul curent, poemul în sensul curent, eseul așa cum este el de obicei practicat."* [1]

Pînă în 1960, în afara romanului, Michel Butor a mai publicat un volum cu impresii de călătorie, *Le génie du lieu* (1958), și volumul de eseuri *Répertoire* (1960). După această dată, fiecare carte nouă deschide perspectiva unei formule, după

---

[1] *Réponse à « Tel Quel »*, *Répertoire*, II, p. 295.

cum precizează uneori chiar subtitlurile alese. În 1961, *Histoire extraordinaire*, mai puțin decît un studiu critic și mai mult decît o biografie — *„eseu asupra unui vis al lui Baudelaire"* —, departe de a propune o soluție hibridă, constituie o încercare originală de a studia aspectul uman și cel literar ca reflexe complimentare ale unei realități unice.

Cele două cărți închinate Americii, *Mobile* (1962) și *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965), sînt, respectiv *„studiu pentru o reprezentare a Statelor Unite"* și *„studiu stereofonic"*. Ambele sînt construite pe principiul sugerat de primul titlu, care ne trimite la mobilurile lui Calder. Am putea spune că viziunea unei realități discontinui sugerată de romanele lui Butor își găsește aici o expresie exagerată, diversele elemente ale întregii construcții, ca și ale frazei, conviețuind unele lîngă altele într-o autonomie foarte avansată. Principiul compoziției fiind juxtapunerea, lectura poate începe la orice pagină și sfîrși la fel. Procedeul va fi mai tîrziu aplicat unui libret de operă *Votre Faust* (pe muzică de Nicolas Pousseur), care, teoretic, poate avea la fiecare spectacol — după voința spectatorilor, consultați printr-un plebiscit — altă desfășurare și alt deznodămînt. Textul radiofonic *Réseau aérien* (1962) reproduce după același principiu convorbirile călătorilor din avioane, care, deși pleacă în direcții opuse, alcătuiesc împreună o continuă *„rețea aeriană"*, înconjurînd globul nostru, după cum zumzetul conversațiilor care se suprapun sau se întretaie alcătuiesc o imaginară rețea stereofonică încredințată eterului. *Description de San Marco* (1964) este o descriere și un comentariu liric amănunțit al bisericii San Marco din Veneția, peste care se suprapun conversațiile obișnuite ale turiștilor, permanența și efemerul susținînd astfel nu un dialog, ci tensiunea a două monologuri care-și răspund. Volumul de eseuri *Répertoire II*, (1969), cartea care ezită între memorial de călătorie și roman, *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967), volumul de conversații radiodifuzate, susținute cu Georges Charbonnier-*Entretiens* (1967), eseul despre Montaigne *(Essais sur les essais*, 1968) și volumul *Répértoire III* (1968), întregesc lista principalelor lucrări publicate pînă acum de Michel Butor. Nu voi insista însă asupra noilor formule marcate de Michel Butor și a activității de după 1960, care ar merita o atenție

specială, studiul de față fiind mai mult un prilej de prezentare a romancierului Butor, și anume a romancierului pe care critica și publicul au convenit să-l asimileze „noului roman".

Dar înainte de a vedea în ce măsură această clasificare este îndreptățită, ar fi interesant de scos în evidență cîteva trăsături mai importante ale cercetării pe care o realizează Butor ca romancier.

Cele mai multe din cărțile lui Michel Butor, cînd nu sînt de-a dreptul descrieri de călătorie, se petrec în orice caz în cursul unei călătorii, în tren, în avion, în mașină, într-altă țară decît cea de baștină a eroilor, ca și a autorului, sugerînd împreună continuitatea rătăcirilor prin orașele lumii, prin universul modern, creat anume ca să prevină chiar cele mai neînsemnate dorințe ale locuitorului său și totuși imperceptibil inadecvat vieții omenești, ca un măreț palat vizitat de invizibile fantome.

Demersul scrierilor lui Butor are, ca și acela al alchimiștilor, care exercită asupra lui o fascinație continuă, sensul unei descifrări. Realitatea este o enigmă care trebuie dezlegată, ca să te poți instala în interiorul ei cu un sentiment de adecvare și de autenticitate. *„Lumea, în totalitatea, ca și în detaliile ei, este o cifră"*, spune chiar Butor, comentîndu-l pe Jules Verne cu sentimentul că descoperă în el un precursor. Idolul copilăriei noastre apare în interpretarea lui Butor ca stăpînul unui sistem unitar de investigare a universului și a locului pe care îl ocupă omul în acest univers. Călătoriile sale extraordinare nu sînt făcute la întîmplare, așa cum ar putea să ni se pară dacă le considerăm separat, ci sînt organizate sistematic și cu scopul precis de a descifra *„criptograma"* lumii în care trăim, explorarea ei geografică și științifică reprezentînd de multe ori numai trepte ale unei cunoașteri care vizează descoperirea edificiului universal în întregimea lui. Secretul organizării lumii, enigma descifrabilă a universului (fiu credincios al unui secol pozitiv, Jules Verne avea optimismul unei filozofii raționaliste) — iată adevărata ambiție a unui scriitor despre care mult timp s-a crezut că vorbește exclusiv limbajul fabulos al imaginației. Comentariul lui Butor elogiază călduros efortul lui Jules Verne, indicînd chiar cunoașterea ca o soluție:

„Oricît de mare ar fi atrocitatea unei situații, cunoașterea ei nu e mai puțin singura cale de salvare." [1]

Din analiza pe care o face operei lui Jules Verne, înțelegem că Butor însuși are o predilecție pentru călătoria întreprinsă în scopuri imediate de cunoaștere, dar și în scopul suprem de a afla, ca Jules Verne, *„polul lumii"* sau *„centrul Pămîntului"*, de fapt acel *„punct suprem"*, al lui Breton, în care omul se simte acasă, asemeni lui Adam în Paradis: *„...polul reprezintă într-adevăr acest punct central despre care vorbea Breton, din care ziua și noaptea, cerul și marea încetează să ni se mai pară contradictorii."* [2] Spre acest *„punct central"* tinde și Butor, călătoria apărîndu-i drept un mijloc de investigație geografică și spirituală, datorită căruia ar putea la un moment dat descoperi punctul în care aspirația și visul să se întîlnească cu realitatea.

Am greși însă dacă ne-am opri numai la acest sens pe care-l ia călătoria în concepția lui Butor. În studiul *Spațiul romanului*, remarcînd că *„prima mare epocă a romanului realist modern, aceea a romanului picaresc spaniol sau elisabethan, coincide tocmai cu aceea a primelor circumnavigațiuni"* [3], Butor introduce călătoria în spațiul romanului, nu numai ca obiect al unei descrieri, ci ca *modalitate* care reprezintă, după părerea lui, însăși substanța romanescă. Lectura unui roman ne face să uităm locul real în care ne aflăm și să inserăm în realitatea noastră un spațiu fictiv. Nevoia de a citi o carte ar fi expresia unei insatisfacții pe care o resimțim față de locul real în care ne aflăm, fie și pentru simplul motiv că la un moment dat ne plictisim; o carte satisface astfel dorința noastră de a fi uneori *„altundeva"* decît unde sîntem. Prin aceasta, romanul este în sine o călătorie: *„Orice ficțiune se înscrie deci în spațiul nostru ca o călătorie, și s-ar putea spune în această privință că aceasta este tema fundamentală a oricărei literaturi romanești; orice roman care ne povestește o călătorie este mai clar, mai explicit decît acela care nu este în stare să exprime metaforic această distanță între locul de lectură și cel în care*

[1] *Le point suprême et l'âge d'or à travers quelques oeuvres de Jules Verne*, publicat în revista *Lettres et Arts*, nr. 15, 1949, și reprodus în volumul *Répértoire*, 1960, p. 135.

[2] *Idem*, p. 146.

[3] *Répértoire II*, p. 44

ne transportă povestirea." [1] Așadar, iată-ne dintr-o dată de două ori călători în *„spațiul romanului"*. Dar pentru a fi desăvîrșită, o călătorie trebuie să fie de fapt *„periplu"*, adică să fie circulară. *„Începînd din momentul în care depărtarea îmi devine apropiată, ceea ce îmi era aproape capătă puterea depărtării, care îmi pare astfel și mai îndepărtată."* [2] O dată cu deplasarea, diversele puncte ale circuitului își schimbă înfățișarea, nostalgia colorînd ceea ce a rămas în urmă cu fascinația pe care o avea pînă atunci numai ceea ce era înainte. Călătoria este o sete care nu se astîmpără niciodată, o chemare veșnic înnoită, deoarece: *„Orice loc este căminul orizontului altor locuri, punctul de plecare al unei serii de traseuri posibile trecînd prin alte regiuni mai mult sau mai puțin determinate"* [3]. Începutul și sfîrșitul călătoriei se reflectă unul pe altul la infinit, ca două oglinzi paralele, care se adîncesc reciproc. Asemănător cu neliniștea romantică și totuși altceva, acest vagabondaj se înscrie într-un spațiu circular, labirintic, simbol el însuși al unui dedal interior și expresie a unui iremediabil sentiment de inaderență la realitate.

Opera de artă este ea însăși, într-un sens, o călătorie în necunoscut, o incursiune în real, o expediție de cunoaștere. Călătorul și artistul sînt două ipostaze esențiale ale condiției umane. În jurul lumii, în jurul camerei, în jurul propriului craniu, această străveche formă de neliniște modernă care este călătoria ne conduce, după opinia lui Butor, de-a lungul unui labirint, ne impune condițiile lui și în primul rînd ne cere să ne procurăm firul Ariadnei. Există însă o Ariadnă modernă, tot atît de devotată și de înțeleaptă pe cît era iubita ingratului Tezeu? Aici intervine în concepția, ca și în arta lui Butor, convingerea că atît ceea ce căutăm, cît și mijloacele prin care căutăm alcătuiesc o realitate unică, sînt din aceeași substanță, opacitatea realului completîndu-se cu insuficiența mijloacelor pentru a asigura precaritatea oricărei tentative de cunoaștere și, mai ales, de inserare a omului într-o existență autentică, adecvată propriilor sale cerințe. Un decalaj perpetuu persistă, iar opera literară

---

[1] *Op. cit.*
[2] *Idem.*
[3] *Idem*, p. 48.

devine pe nesimțite tocmai consemnarea acestei neputințe de a uni cele două țărmuri. Scriitorul ne avertizează încă din studiul dedicat lui Jules Verne că ispita cea mai mare ar fi să luăm imaginea polului „*drept realitate*" și să ne oprim la ea, care nu e decît aparență, și, ca atare, „*precară*". De fapt, Jules Verne în versiunea lui Butor ne asigură că: „...*putem ajunge foarte aproape de pol, dar chiar la pol rămîne imposibil pentru om în această viață*".

O mutație, o substituire, mai degrabă, se produce pe nesimțite în cursul călătoriilor lui Michel Butor, pe care, de altminteri, mi-a fost dat să-l cunosc într-un popas de cîteva zile pe care-l făcea la Paris la sfîrșitul anului 1966, cînd, abia întors din Japonia, se pregătea să plece în Italia. Această substituire ne propune să luăm mijloacele drept obiect și parcursul drept țintă. Dacă în realitate o călătorie o dată începută nu se sfîrșește niciodată, o operă literară finită prin condiția ei poate să fie infinită numai prin iluzia pe care o creează, rămînînd „*deschisă*", sugerînd nu atît repetabilitatea unei experiențe trăite, cît multiplicitatea explicațiilor și sensurilor ei, inepuizabila energie a vieții de a naște înțelesuri noi; această poartă veșnic deschisă spre necunoscut nu este însă numai exces din partea observatorului, ci, poate, și neputință de a se orienta în aglomerarea faptelor, care nu prezintă, totuși, o importanță egală.

Izvorînd din sentimentul inaderenței la realitate, această viziune se reflectă pe ea însăși în forma operei.

Schelele din jurul unui edificiu maschează un timp clădirea care de fapt le justifică. Butor se ocupă foarte atent de schelele prin care clădirea, adică realitatea, transpare incomplet și neclar ca printr-o rețea prea deasă. Dar dacă am înlătura schelele, am observa, poate, că de fapt clădirea nici nu există, că ea este o creație a unui joc de umbre și lumini, pe care înțelegerea noastră — rețeaua — o salvează pînă la un punct din neant, dar care nu există indiferent de această înțelegere. S-ar părea că Butor devine astfel adeptul unei filozofii care neagă existența realității obiective. Afirmația ar fi excesivă. Realitatea este considerată în opera lui Butor numai ca o enigmă care sporește pe măsură ce o descifrăm, subiectivitatea și obiectivitatea fiind indisolubil încleștate una într-alta. Concentrarea atenției asupra mijloacelor de cunoaștere — și, în consecință,

a formei artistice — este numai un mod de a spune că zone limitate de realitate transpar prin ochiurile rețelei și viețuiesc atît cît durează această înțelegere. O nouă lumină proiectată asupra aceleiași zone poate antrena descoperiri noi, poate dezvălui profunzimi nebănuite: realitatea are *„trepte"*. Nu avem siguranța că ceea ce cunoaștem este așa cum cunoaștem, deoarece numai întregul ar putea da detaliilor adevărata lor semnificație, nu putem înlătura schelăria, ar însemna să abandonăm unui definitiv mister clădirea care se înalță în același timp cu schelele. Firește, am putea să aducem exemplul unor artiști care ne cheamă să privim clădirea după ce ea a fost complet înălțată, iar schelele înlăturate. Dar aceasta ar însemna pentru Butor să renunțe chiar la obiectul scrierilor sale, care este tocmai construirea clădirii, și nu clădirea. După cum remarcă Jean Pouillon, noutatea pe care o exprimă Butor este alta decît ceea ce s-a numit *„romanul romanului"*. Înaintea lui, Proust, Gide și mulți alții au făcut acest lucru. Tema lui este alta, este căutarea [1], cu alte cuvinte, *experiența*.

Într-o conferință despre Zola, scriitorul explică sensul *„romanului experimental"* cu o înțelegere care vădește nu atît adoptarea teoriilor lui Zola în această privință, cît interpretarea acestora prin propria lui viziune: *„A face ca romanul să fie experimental, aceasta nu înseamnă de loc a-l face să profite de experiențe anterioare lui, ci a face pe cît posibil eficace această experimentare asupra realității pe care o operează prin intermediul limbajului"* [2]. Deci nu adoptarea unor descoperiri științifice, de pildă, care ar fi exterioare substanței artistice, ci încercarea de a face să apară o realitate nouă *„făcînd să joace sistematic elementele, unele în raport cu altele, pînă ce ele ajung la acea revelație pe care poetul o așteaptă de la prozodia lui..."* [3]

Considerînd romanul o experiență a limbajului, Butor tinde să reducă implicit rolul autorului și al viziunii sale, ceea ce practic duce însă la înlocuirea unei viziuni evolu-

---

[1] Unul din cele mai cunoscute studii ale sale se intitulează *Le roman comme recherche, Cahiers du sud*, mars 1965, *Répértoire*, 1960.

[2] *Zola ou l'experimentation romanesque, La Quinzaine littéraire*, nr. 24/1967.

[3] *Intervention à Royaumont, Répértoire*, p. 272.

ţioniste cu una care ridică întîmplarea la rangul de necesitate. Totuşi, chiar în ştiinţă o experienţă nu se face absolut la întîmplare şi fără metodă, ci urmăreşte, dimpotrivă, verificarea practică a unei ipoteze teoretice. Surprizele nu sînt excluse, o idee teoretică poate fi confirmată sau infirmată, în parte sau total, de practică, dar ea există de obicei anticipat, deşi s-a format tot pe baza unor observaţii sau sugestii venite din practică. Cu atît mai mult în artă este greu de admis totala inocenţă a creatorului.

Călătoria avînd scopul în ea însăşi, experienţa nedirijată, cercetarea care trebuie să creeze o nouă realitate, aşa cum creează savantul substanţe noi în eprubetă — iată un limbaj inedit în artă. El este comun romancierilor care, cu sau fără voia lor, sînt grupaţi sub eticheta *„noul roman"*. În ce măsură e justificată această grupare ne explică Butor însuşi: *„Istoriceşte, expresia* «noul roman» *are un sens destul de clar: este vorba de un anumit număr de romancieri, care au devenit brusc mai cunoscuţi în jurul anului 1956. Aceşti romancieri, foarte diferiţi, aveau evident puncte comune şi nu din întîmplare au fost publicaţi atunci în cea mai mare parte de aceeaşi editură. În cursul pe care l-am făcut despre romanul francez în secolul al XX-lea, a trebuit să prezint lucrurile în acest fel şi să admit că în această privinţă* « fac parte » *din* « noul roman ».

Dar o asemenea apropiere n-a îngăduit de loc constituirea unei doctrine comune, şi am fost foarte multă vreme iritat văzînd critici atribuindu-mi, sub pretextul « noului roman », « teorii » *care nu erau nicidecum ale mele, ceea ce sporea neînţelegerile."*[1]

Fireşte, clasificarea, ca orice clasificare, are o rigiditate căreia fenomenul nu-i răspunde cu o echivalenţă perfectă. Căutări asemănătoare, deşi prin procedee mai mult sau mai puţin diferite, caracterizează însă scriitori ca Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget şi alţii. Atmosfera comună a unor opere care sînt, cu sau fără voia autorilor, considerate ca făcînd parte din *„nouveau roman"* nu este totuşi numai iluzie din partea criticii sau numai inerţie din partea publicului. Convergenţa unor cercetări pornite independent corespunde unui moment social-istoric bine caracterizat, care la rîndul său se traduce printr-o

---

[1] *Réponse à Tel Quel, Répértoire II,* p. 300.

atmosferă intelectuală mai mult sau mai puțin omogenă Același lucru s-a întîmplat imediat după război cu Sartre și Camus, care s-au cunoscut mult după ce remarcaseră amîndoi o afinitate între scrierile lor. Deși divergențe iremediabile i-au despărțit definitiv, iar deosebiri mari rămîn mereu constatabile între opere atît de personale, Sartre și Camus fac totuși parte dintr-un context social, istoric, politic și intelectual precis, care i-a marcat puternic și în același fel. Dacă soluțiile sau rezultatele la care au ajuns sînt diferite, comun le este modul de abordare a problemelor-cheie pentru activitatea unui scriitor ca, de pildă, raporturile acestuia cu societatea sau raporturile artei cu realitatea. Scriitorii considerați ca făcînd parte din *„noul roman"* abordează și ei aceste probleme dintr-un unghi de vedere comun. Romanul este pentru ei o experiență, și anume o experiență de cunoaștere, soldată parțial și temporar cu un eșec, o experiență care nu se angajează într-o polemică socială, chiar dacă prin unele aspecte ea relevă o critică a fenomenelor de automatizare, de reificare, caracteristice civilizației occidentale moderne, deoarece o asemenea polemică ar implica o atitudine ideologică. Acești scriitori manifestă însă o circumspecție egală față de orice ideologie, de unde și dispariția programatică a scriitorului îndărătul propriului său material. Toate aceste trăsături le sînt comune — dincolo de modalitatea personală în care se exprimă — și pot fi puse în legătură cu momentul de deziluzie istorică pe care-l trăiește societatea de consum, o societate supusă supremației tehnice aliată cu întunecarea perspectivei umaniste. Dar această literatură de investigație și experiență, deși nu este explicit angajată socialmente prin faptul că trezește în spiritul cititorului suspiciunea față de inerția structurilor sociale, ca și spirituale constituie un surprinzător ferment înnoitor.

Mulți scriitori din *„noul roman"* resping acuzarea de pesimism care li s-a adus deseori, cu mai multă sau mai puțină dreptate, după caz, susținînd că respingerea unui optimism facil pe care ni l-ar da siguranța că istoria nu greșește, ci se îndreaptă inevitabil spre un țel luminos, nu înseamnă implicit o condamnare la disperare. Acești scriitori propun ca prin cercetări modeste, prin deziluzii și incertitudini să contribuim la făurirea unei soluții în realitate, ca și în artă — fără să pornim de la ideea că istoria se îndreaptă inevita-

bil spre dezlegarea tuturor problemelor. Nimeni nu pune la îndoială onestitatea acestor convingeri, nici modestia laborioasă cu care ele sînt practicate. Dar nici nu trebuie să tragem de aici concluzia că materialismul istoric are candoarea de a considera cu deplină seninătate desfășurarea istoriei ca pe o poliță semnată în alb. Poate că soluțiile de revoluționare a realității nu sînt în momentul de față destul de clare, dar nici prezentul nu este chiar atît de lipsit de orice presimțire a viitorului, cum li se pare acestor scriitori. O dată stabilită această deosebire esențială, valoarea expresivă a ostracizării spirituale și a exasperării intelectuale pe care o reprezintă *„noul roman"*, ca și contribuția lui la scuturarea leneviei intelectuale, la reînnoirea mijloacelor artistice și, în primul rînd, a tehnicii romanului, sînt importante.

Michel Butor, printre alții, continuă o investigație dintre cele mai interesante.

ALAIN ROBBE-GRILLET SAU OBSESIA LABIRINTULUI

Reprezentarea lumii în romanele, ca și în filmele lui Alain Robbe-Grillet se materializează în mod invariabil în imaginea unui labirint.

Închisoarea fără paznici nu are pentru Robbe-Grillet nici profunzime mitologică (așa cum ne-ar putea sugera amintirea labirintului cretan), nici semnificație metafizică (așa cum am fi tentați — și nu chiar pe nedrept — să ne închipuim). Labirintul nu este un simbol, este pur și simplu imaginea subiectivă a lumii în care trăim, dacă ne resemnăm să înăbușim în noi orice înclinare pe care o resimte omul în mod spontan spre transcenderea oricărui limbaj artistic (ceea ce este foarte greu, dacă nu chiar imposibil). Să ne menținem deocamdată strict în limitele voinței scriitorului, orice lectură cu adevărat fecundă fiind la început (și cred că *numai* la început) o transpunere necondiționată în conștiința scriitorului pe care-l citim. Dar ce declară Robbe-Grillet cu privire la conștiința sa? Cu prilejul vizitei sale în România, spunea: *„Lumea așa cum este ea, nu știu ce înseamnă asta."* *„La realité telle que je la vois"* — *„realitatea așa cum o văd eu"* — iată care este pentru scriitor singura, adevărata realitate. Și această realitate îi apare sub forma unui dedal fără Ariadnă și fără semnificații în plan metafizic, tocmai pentru că ea este expresia unei *„subiectivități totale"*, în care scriitorul însuși este prizonier, pe care

nu o poate depăşi, escalada, compara cu un punct de reper „obiectiv“ sau explica în vreun fel. Închis în propria lui închisoare, care nu este altceva decît el însuşi, scriitorul transmite naratorului, celui care reconstruieşte dedalul cu ajutorul cuvintelor şi care nu e neapărat autorul, imaginea lumii sale interioare. Acest narator amplifică de obicei şi mai mult spaţiul labirintic al romanului prin faptul că este *„omul cel mai puţin neutru, cel mai puţin imparţial; angajat dimpotrivă*, întotdeauna, *într-o aventură pasională dintre cele mai obsedante, pînă într-atît, încît adesea îi deformează viziunea şi-i produce închipuiri apropiate de delir!“* [1] Prin condiţia sa, naratorul, cel prin a cărui conştiinţă trec sau în a cărui conştiinţă se petrec toate faptele romanului, este un om marcat de o stare subiectivă ieşită din comun, de cele mai multe ori este victima unei obsesii. În mod intenţionat ales astfel, acest narator are darul de a reprezenta gradul suprem de subiectivitate în recompunerea unei imagini a realităţii. Şi într-adevăr, în cărţile lui Robbe-Grillet, lumea apare nemilos replămădită după capriciile unei imaginaţii în delir.

Fără să caute simbolurile sau semnificaţiile metafizice şi parodiind explicaţiile mitologice (fapt care a scăpat unor comentatori), Robbe-Grillet ne introduce într-un univers în care, aşa cum s-a observat, uniformitatea şi repetiţia, identitatea nesigură a personajelor şi a naratorului însuşi, confuzia dintre scenele reale şi unele scene reprezentate de gravuri sau tablouri ne creează o impresie stranie, pluralitatea explicaţiilor posibile sporindu-ne incertitudinea. Nici o îndoială că acest univers ciudat şi enigmatic este o imagine mentală. Scriitorul însuşi, care nu pregetă să se explice abundent, a declarat de nenumărate ori că filmele, ca şi romanele sale sînt povestiri care nu se desfăşoară în realitate, ci în mintea naratorului şi nu au altă consistenţă decît aceea pe care le-o dă imaginaţia cititorului. Reproşul pe care i l-au adus cel mai des criticii, şi anume imposibilitatea de a discerne în cărţile şi în filmele sale ceea ce este „real“ de ceea ce este „închipuire“, ceea ce este prezent de ceea ce nu este decît amintirea unui fapt trecut, Robbe-Grillet l-a

---

[1] *Nouveau roman, homme nouveau*, în vol. *Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1963, p. 149.

transformat într-un titlu de glorie, deoarece s-a dovedit, așa cum explică el însuși în introducerea la scenariul *L'Année dernière a Marienbad*, că această confuzie formează tocmai substanța scrierilor sale: „... *o închipuire, dacă este într-adevăr vie, se desfășoară întotdeauna la prezent. Amintirile pe care le retrăim, regiunile îndepărtate, întîlnirile viitoare, sau chiar episoadele trecute, pe care fiecare le potrivește în capul său, modificîndu-le cursul după voie, e aici un soi de film interior, care se desfășoară necontenit în noi înșine, de îndată ce nu mai sîntem atenți la ceea ce se petrece în jurul nostru. Dar, în alte momente, înregistrăm dimpotrivă, cu toate simțurile, această lume exterioară, care se află realmente sub ochii noștri. Astfel, filmul total al spiritului nostru admite în același timp, rînd pe rînd și în același grad, fragmente reale propuse de văz și auz și fragmente trecute sau îndepărtate, sau viitoare, sau totalmente fantasmagorice.*" [1]

Urmărind desfășurarea unui „*film total al spiritului nostru*", în care intervin cu aceleași drepturi fragmente reale și fragmente de imaginație, fără ca trecerea de la unele la altele să fie marcată în vreun fel, Alain Robbe-Grillet construiește un univers în care, cu toată precizia și realismul detaliilor, nu reușim să ne orientăm. Am putea chiar spune că scrupulul scriitorului în refacerea exactă a tuturor detaliilor nu face altceva decît să sporească impresia de ciudățenie și nefamiliaritate a lumii. „*Nimic nu e mai fantastic, în definitiv, decît precizia*" — spune chiar el, reluîndu-l, după cum pretinde, pe Kafka, și, în acest spirit, aglomerarea amănuntelor urmărite cu exactitatea unor aparate de înaltă precizie sporește într-adevăr sentimentul cititorului că se află într-un spațiu labirintic, imposibil de recuperat. Privite la microscop, țesături familiare ne apar drept imagini ale unui univers fantastic. Nu e de mirare deci că ascuțirea nefirească a simțurilor, îndeosebi a văzului (pînă la fundarea unei „*școli a privirii*", actualmente dezavuată de însuși Robbe-Grillet, care era socotit întemeietor al ei) produce un univers halucinant. Aici intervine însă o contradicție pe care preocupările teoretice ale lui Robbe-Grillet o neglijează.

Scriitorul care astăzi vorbește despre „*o subiectivitate totală*" a artei afirmă în primele sale eseuri — reflecții de

---

[1] *L'Année dernière à Marienbad*, Ed. de Minuit, 1961, p. 16.

fapt asupra meșteșugului de romancier — că prima obligație a artistului modern este aceea de a *dezantropomorfiza* lumea. Robbe-Grillet cerea o descripție a obiectelor fără *nici un* adaos subiectiv și insista asupra necesității de a *„dezumaniza"* natura și lucrurile. Cum se împacă aceste afirmații cu mișcarea subiectivă de descriere a obiectului care îl interesează astăzi *„în primul rînd"* (*„și nu obiectul însuși"*)? Este greu de presupus că obiectele mai apar într-o descriere făcută în voia unei *„subiectivități totale"*, fără nici un adaos *„umanist"*, și că *„sufletul romantic al obiectelor"*, după expresia lui Roland Barthes, a dispărut cu totul. Oare nu a luat și acest „suflet", așa cum se întîmplă ori de cîte ori o convenție literară veche face loc alteia noi, pur și simplu o înfățișare diferită?

Remarcînd o contradicție în declarațiile teoretice ale scriitorului, nu avansăm însă prea mult în cunoașterea sensibilă a noutății artistice pe care o aduce Robbe-Grillet. Lectura atentă a cărților sale ne pune într-adevăr în situația de a remarca o insistentă descripție a obiectelor, deosebită totuși atît de romantismul vaporos, în care lucrurile și natura iau parte la starea de spirit a eroului, cît și de realismul amănuntului semnificativ, în care obiectele trădează o psihologie sau pun în lumină o stare socială. Într-adevăr, la Robbe-Grillet obiectele nu mai sînt un simbol, nu mai servesc la caracterizarea unui personaj sau a unui mediu, nu mai au lirism, nu mai închid în ele istoria posesorului lor, nefericirile sau bucuriile lui, ele există, și atîta tot. Dar această existență *„încăpățînată"*, cum o numește scriitorul, care-i atribuie în mod paradoxal tocmai o însușire *umană*, această existență, lipsită de orice contact, izolată și închisă în sine, reflectă ea însăși, după cum o recunoaște chiar Robbe-Grillet, un raport al omului cu obiectele, o atitudine umană, o concepție asupra lucrurilor și a destinației lor. Și această concepție nu *„deformează"* mai puțin realitatea decît *„antropomorfismul"* scriitorilor înaintași. Dimpotrivă, deși ea ne îndepărtează chiar de amănunțitele descrieri zoliste, cu care insistența privirii lui Alain Robbe-Grillet are multe afinități, nu lasă totuși neatinsă inocența obiectelor. Obiectele nu mai *„trădează"* condiția posesorului lor și nu mai *„participă"* la starea lui de spirit; ele nu apar totuși indiferente în cursul narațiunii. Apariția lor este efectul obsesiilor personajului,

privirea care stăruie asupra lor remarcînd orice zgîrietură, orice amănunt, le scoate din neant tocmai pentru că puternica stare afectivă a personajului le atrage ca un magnet în vîrtejul preocupărilor lui. Și în această mișcare gravitațională ele devin planetele unui cosmos, al cărui centru rămîne omul și a cărui stare subiectivă, vrînd-nevrînd, o revelă. Să luăm de pildă obiectul de mărimea unei cutii de ghete, învelit în hîrtie cafenie și legat în cruciș cu sfoară, pe care soldatul îl poartă cu sine de-a lungul labirintului. Această cutie, care mult timp nu știm ce conține și care la sfîrșit își relevă misterul ei sărac, nu este într-adevăr nimic altceva decît un obiect, nu i se poate atribui nici un adjectiv, nu reprezintă nimic, iar importanța ei afectivă pentru posesorul mort, ca și pentru destinatara necunoscută, nu este nici un moment prilej de comentarii. Și totuși, cutia aceasta este cauza peregrinărilor soldatului și a morții lui. Robbe-Grillet ne interzice să vedem în ea simbolul unui mesaj care nu ajunge la destinație, ar însemna să ne angajăm pe terenul metafizicii, iar scriitorul urăște și metafizica și repercutarea în simbol a vieții noastre concrete, deși cititorul este, pe bună dreptate, tentat să interpreteze rătăcirea soldatului între o bătălie pierdută și moarte drept o formă alegorică de reprezentare a existenței umane. Totuși, chiar situîndu-ne pe terenul de interpretare voit de autor, cutia rămîne un fel de cauză a cauzelor, de mobil al acțiunilor soldatului și în definitiv al romanului. Neutralitatea ei are efecte disproporționate; ea nu semnifică, în schimb trage după sine firul întîmplărilor. Importanța în același timp derizorie și exagerată pe care cutia o capătă în spațiul indescifrabil al peregrinărilor soldatului nu ne sugerează ea oare în definitiv puterea pe care nu o au în sine, dar cu care sînt investite lucrurile în existența noastră? O subiectivitate foarte marcată colorează trecerea obiectelor prin spațiul romanului, ceea ce se acordă de altfel cu precizia și minuția descrierilor care deschid porțile halucinației. În orice caz, putem spune că reflecțiile estetice ale scriitorului asupra romanului, ca mijloc de realizare a unei *„subiectivități totale"*, au evoluat spre o mai exactă înțelegere a propriului său proces de creație, dar nu și a semnificației reale a operei sale. Cum s-a produs deplasarea teoretică de la o literatură *„obiectuală"*, înțelegînd prin aceasta o literatură interesată

de obiect, la o literatură în care mișcarea subiectivă este totul? — iată o întrebare asupra căreia scriitorul nu meditează, declarațiile sale mai recente lăsîndu-ne să credem că mai ales criticii sînt vinovați de o interpretare abuzivă a termenului lansat de Roland Barthes în titlul eseului său *Literatura obiectivă*. Într-adevăr, Roland Barthes folosea termenul „obiectiv" nu în accepția lui filozofică, ci în sensul prim, aflat în dicționarul *Littré*, de lentilă optică îndreptată spre obiect. Totuși, chiar în acest sens, termenul presupunea implicit un interes pentru obiect, care mai tîrziu — scriitorul edificîndu-se între timp asupra propriilor sale intenții — s-a dovedit nereal. Inițial, scriitorul însuși l-a interpretat însă ca atare și numai un proces intim de clarificare l-a dus pe Robbe-Grillet la convingerea că privirea însăși este adevăratul său obiect, lentila, și nu obiectul privit prin lentilă.

Tribulațiile teoretice care au precedat stabilizarea „*noului roman*" pe făgașul mărturisit al unei subiectivități solipsiste sînt semnificative. Preconizînd inițial o neutralitate în descriere, care trebuia să fie semnul celui mai autentic realism, Robbe-Grillet nu s-ar fi putut menține consecvent pe această poziție fără să ajungă inevitabil la aspectul social-istoric al realității. Or respingerea oricărui angajament, apolitismul său militant l-au determinat să se retragă pe pozițiile unui subiectivism declarat și preconizat ca realitate unică. Că Robbe-Grillet și doctrina „*noului roman*" se revendică din realism, aceasta este poate o curiozitate, deoarece subiectivismul profesat cu atîta ostentație i-ar da acestuia din urmă mai degrabă dreptul să se considere un neoromantism. Un realism care neagă importanța și chiar existența realității obiective cu greu își justifică numele. Firește însă că disputa de termeni poate fi lăsată la o parte, importantă fiind valoarea unei opere, și nu rubrica în care se încadrează. Or, este de remarcat că noutatea surprinzătoare a romanelor lui Robbe-Grillet și implicit valoarea lor artistică nu sînt străine de un sentiment general de incertitudine și dezorientare pe care îl încearcă locuitorul civilizației moderne. O stare foarte subiectivă a unui om angajat într-o aventură pasională, care-i dă viziuni de coșmar, făcîndu-l prizonierul unui labirint, se dovedește a fi sentimentul difuz al unei lumi. Și tocmai transformarea acestui sentiment general și confuz într-o imagine artistică în stare să revele cititorului sub forma unei

impalpabile închisori insatisfacţiile sale insesizabile dau romanelor lui Robbe-Grillet o valoare estetică. În mod paradoxal, romanele lui Robbe-Grillet au o valoare de mărturie, pe care, fireşte, autorul o recuză din principiu. Se petrece în scrierile lui ceea ce se petrece şi cu cărţile altor autori moderni, în special aparţinînd *„noului roman"*, un fapt foarte interesant, care pune în lumină fondul convenţional pe care diverse doctrine literare cu mai multă sau mai puţină originalitate, îşi înscriu profilul, fără să poată modifica astfel cîteva legi simple ale creaţiei artistice. Antiliteratura, dacă are valoare estetică, e literatură. Toată strădania teoretică a noilor doctrinari se exercită de fapt asupra unor convenţii literare vechi, pe care vor să le înlocuiască cu altele noi. Aşa cum altădată scriitorul pretindea că a găsit manuscrisul povestirii sale într-o sticlă bine înfundată , pe care au aruncat-o la mal valurile oceanului, ascunzîndu-şi astfel identitatea îndărătul unei convenţii pe care cititorul atît timp cît se menţinea în spaţiul artistic respectiv o lua drept bună, astăzi Robbe-Grillet pretinde că povestirile sale sînt filmul interior total al unui criminal sadic *(Le Voyeur)* sau al unui soldat muribund *(Dans le labyrinthe)*. Importantă este iluzia pe care o anumită convenţie literară o creează —, în cazul de faţă iluzia că a dispărut exterioritatea şi că ne aflăm în interiorul unei subiectivităţi totale.

Dar după cum nu plimbîndu-se întîmplător pe malul mării devenea cineva scriitor, tot aşa nici comis-voiajorul sadic *(Le Voyeur)*, care îşi dezvăluie cititorului filmul său interior, nu este adevăratul autor al romanului. Dacă părăsim terenul convenţiei, pe care atît timp cît vrem să ne menţinem în atmosfera romanului trebuie să o respectăm, vom conveni că demersul interior al comis-voiajorului, care înfăptuieşte crima, este pentru Robbe-Grillet o realitate exterioară, că scriitorul însuşi nu este nici criminalul din *Le Voyeur*, nici cel în numele căruia se desfăşoară naraţiunea din *Dans le labyrinthe*. Scriitorul rămîne, ca şi în trecut, prestidigitatorul care se preface a combina realităţi de diverse grade, pentru a-i crea cititorului diferite efecte optice, distanţări şi apropieri convenţionale, toate la un loc alcătuind o mare iluzie. Şi chiar dacă, aşa cum afirmă cu intenţii excesiv polemice Robbe-Grillet, scriitorul este în mod paradoxal tocmai omul care nu are nimic de spus, naraţiunea sa

este mărturia unei viziuni asupra lumii. Robbe-Grillet nu este soldatul muribund care rătăcește în căutarea unui necunoscut, dar soldatul este în raport cu autorul lui o realitate în același timp exterioară, pe care acesta o dă drept propria sa subiectivitate, și întruchiparea obiectivă a reflexelor sale intime: nostalgii, visuri, halucinații, anxietăți. Este reacția intelectuală și afectivă în fața lumii, pe care o vede fragmentată, discontinuă și incoerentă: *„Semnificațiile lumii, în jurul nostru, nu mai sînt decît parțiale, provizorii, contradictorii chiar și întotdeauna contestate“* [1]. Pentru un scriitor care nu are nimic de spus, romanele sale traduc destul de fidel această realitate derutantă, atît de clar definită într-o singură frază.

Labirintul este pentru Robbe-Grillet imaginea interioară a lumii. În romanele sale, casele, străzile, răspîntiile seamăna unele cu altele, uniformitatea și repetiția închid un circuit — expresia cea mai pregnantă a unui spațiu labirintic. Personajele au sosii, se confundă unele cu altele, perspectiva narațiunii se schimbă imperceptibil, amintiri sau simple închipuiri se suprapun scenelor reale sau le anticipează — totul într-o imagine foarte minuțios elaborată a unei lumi nefamiliare, incognoscibile, proliferînd ambiguități, explicații nesigure și contradictorii, mistere trunchiate și mai ales o infinită inospitalitate. Cum poate avea o asemenea imagine halucinantă, restrînsă exclusiv la lumea interioară a unui personaj, mai exact, la starea obsesivă a unui personaj, valoarea unei mărturii asupra unor realități social-istorice? Viziunea scriitorului (care neagă profesarea vreunei ideologii, a unei interpretări sociale a lumii) nu reprezintă ea oare un punct de vedere eminamente personal?

Proiecția în literatură a celor mai intime spaime și derute pe care le generează contactul cu lumea exterioară nu reprezintă, așa cum s-ar putea crede, numai o reacție personală cu atît mai subiectivă, cu cît trece drept reacția unui individ aflat într-o stare de spirit specială, de obicei obsesivă. Afirmarea exacerbată a unei subiectivități și deci refuzul de a adopta o atitudine solidară nu este decît un alt mod de a răspunde socialmente solicitării la care ne invită lumea exterioară.

---

[1] *Pour un nouveau roman*, p. 151—152.

Aparţinem unei lumi şi unei epoci orice am face. Nu putem să ne sustragem acestei apartenenţe, nu putem sări, cum spune Sartre, peste propria noastră umbră. Retragerea într-un univers al tuturor incertitudinilor este rezultatul unei viziuni pe care i-o inspiră artistului poziţia sa în lume, în societate, poziţie care, vrînd-nevrînd, este comună unei întregi categorii sociale. Această construcţie golită de timp şi saturată de relativism, care e lumea lui Alain Robbe-Grillet, poartă în sine tot scepticismul unei intelectualităţi deziluzionate de istorie şi neîncrezătoare în viitor. O mică parte din intelectualitate, care într-un moment istoric complex se închide în ea însăşi, interogîndu-şi propriile fantasme şi traducînd întunecarea perspectivei istorice într-o societate de consum, cum este societatea occidentală contemporană, în imaginea unui spaţiu închis asupra lui însuşi, a unui dedal din care nu evadează nici un Icar. Acest spaţiu incomprehensibil şi incognoscibil constituie totodată obiectivizarea sentimentului de inospitalitate pe care civilizaţia modernă, oraşele tentaculare, aglomeraţiile monstruoase, în care oamenii sînt mulţimi informe, solitudini la plural, îl inspiră individului prins în propria lui singurătate ca într-o capcană. Reconstituind imaginea interioară a unui raport social, romanele lui Robbe-Grillet (şi nu numai ale lui) lasă la o parte aspectele şi explicaţiile reale ale situaţiei social-istorice, dar răsfrîng efectele ei cele mai neaşteptate şi mai îndepărtate, cum ar fi tocmai o stare de spirit foarte personală a unui om prins în propria lui subiectivitate ca într-o închisoare.

Orice raport real, trăit, al omului cu lumea este investit într-un raport imaginar. Oamenii îşi manifestă de multe ori nu poziţia reală pe care o ocupă în societate, nu raportul lor real cu lumea înconjurătoare, ci felul în care ei trăiesc şi resimt acest raport. Din această pricină, structura imaginară a lumii poate căpăta dreptul de a reprezenta reprezentarea lumii aşa cum este ea în realitate. E numai ceva mai complicat. La Robbe-Grillet, această structură este un labirint.

BERNARD PINGAUD SAU SENSUL CRITICII

Îndreptată cu aceeași convingere în direcții deosebite, ca ficțiunea romanescă și critica literară, activitatea lui Bernard Pingaud nu apare totuși în concretizarea ei practică brutal despărțită în două de o frontieră internă. Eseistul și romancierul fac schimburi amicale de procedee, fapt care dă o tonalitate comună scrierilor lui Pingaud, anihilînd disparitatea teoretică a premiselor, dar făcînd totodată dificilă identificarea unei direcții principale. Alain Robbe-Grillet ne apare în mod clar ca un romancier care simte nevoia să-și teoretizeze, să-și justifice metoda de creație sub forma unor eseuri critice. Maurice Blanchot este un critic care scrie și romane. În cazul lui Pingaud, este greu de spus dacă avem de-a face cu un critic care încearcă să aplice în practică concepțiile sale estetice sau cu un romancier care-și teoretizează poziția personală. Mai curînd este vorba de o vocație unică manifestată în două ipostaze numai aparent divergente. Un roman *L'Amour triste (Dragoste tristă)*, apărut în 1950, și mai ales povestirile reunite sub titlul *L'imparfait (Imperfectul)*, apărute în cursul anilor următori, au tonalitatea unor eseuri critice dezvoltate pe terenul psihologic propus de personaje. Desigur, n-ar fi acesta primul punct de intersecție al romanului modern cu romanul romanului. Dar Pingaud nu reconstituie paralel cu edificarea romanului propriul său proces de creație, ceea ce nu ar mai

fi de mult o noutate, ci face încercarea mai neașteptată de a transforma substanța critică în material romanesc.

„*Recitindu-mă* — spune el cu privire la culegerea intitulată *Imperfectul* —, *am avut impresia că vorbesc mereu despre același lucru, adică despre mine însumi.*" Lectorul are și el aceeași impresie, atît atunci cînd citește proza lui Pingaud, cît și atunci cînd îi citește eseurile critice. Indiferent de convenția genului în care se exprimă, Pingaud vorbește întotdeauna despre sine, despre experiența umană sau literară pe care o face, despre reflecțiile sau concluziile pe care i le sugerează viața însăși, sau viața captată în paginile unei cărți, în imaginile unui film.

Culegerea de eseuri intitulată *Inventar* [1] poartă ca moto explicația pe care dicționarul *Littré* o dă acestui cuvînt. Inventar se numea odinioară plăcuța pe care pictorii în email sau porțelan își încercau, la foc, culorile. Sub această emblemă, volumul propune așadar o viziune personală, care așteaptă să capete, în proba de foc a întîlnirii cu publicul, adevărata ei semnificație. Tratînd cele mai diferite subiecte, de la „*vicleniile*" meseriei de scriitor, la romanul aflat în „*ceasul bănuielii*", sau la poezia lui André Frénaud, de la reflecțiile trezite de contemplarea unui zid în care timpul și-a săpat urmele — durata în forma ei pură —, la rolul complimentar al memoriei și al uitării, pe care-l relevă un film ca *Hiroschima, dragostea mea*, de la raporturile dintre pictură și fotografie, la raporturile dintre artă și realitate, Pingaud își scrie totodată propria lui biografie spirituală. Volumul, alcătuit din eseuri scrise aproximativ între 1953 și 1964, ne oferă implicit imaginea unui parcurs. Criticul, prin însăși maniera amintită, își reface însă itinerariul, împletind permanent discuția critică propriu-zisă cu mărturisiri autobiografice, dezvăluindu-ne astfel zig-zagurile, revelațiile, reconsiderările propriilor lui concepții. Istoria unei conștiințe critice devine pasionantul subiect al acestei cărți, care reflectă astfel, într-un mod original, un fragment din istoria contemporană a intelectualității franceze.

Angajamentul, acest termen care a făcut o carieră strălucită după cel de-al doilea război mondial, este și pentru Pingaud obsesia majoră. Dezlănțuirea brutală a istoriei a

---

[1] *Inventaire*, essais, Paris, Gallimard, 1965.

adus intelectualul apolitic în fața unor drastice probleme de conștiință, cărora ideea angajamentului caută să le aducă o soluționare. Concepută în grade diferite și în chipuri diferite, angajarea intelectualului în controversele epocii noastre reprezintă totuși, în orice caz, o victorie a spiritului istoric asupra inerției și indiferenței politice. Necesitatea angajamentului este și problema comună tuturor eseurilor lui Pingaud reunite în spiritul unei diversități pe care o subliniază titlul volumului. Ideea acestei necesități este rezultatul unei îndelungi reflecții, a unei lente transformări interioare. În faza primei tinereți, Pingaud a împărtășit ideea unei rupturi totale între artă și acțiune. Arta îi apărea tocmai ca un refugiu într-o lume în care actele nu mai au nici o consecință, în care gratuitatea lor este tocmai compensația agitației și faptelor, care, în lumea adevărată, atrag inevitabil, ca un magnet, consecințe, marcînd realitatea, înrîurind-o. Actuala concepție a lui Pingaud se bazează, în mare, pe ideea sartriană a obligației intelectualului de a-și asuma *„situația"*, cu alte cuvinte, răspunderile care derivă din condițiile sociale în care trăiește. O carte, spune el, trebuie nu numai să ne producă o emoție estetică, ci să ne *„intereseze"*. Acest *„interes"* reprezintă, în concepția lui, legătura literaturii cu viața, exprimă problemele reale ale *„situației"* comune în care se află lector și scriitor. Am putea trage de aici concluzia că literatura are un suflet eclectic, find rezultatul unui amestec de artă și realitate (spre deosebire de muzică sau pictură, care, consideră Pingaud, se pot lipsi de acest *„interes"* suplimentar). Totuși, criticul încearcă să dea o mișcare dialectică contactului eclectic, considerînd că *„acest interes care este slăbiciunea literaturii este totodată și forța ei, în măsura în care permite trecerea posibilului în imposibil, împacă* «frumusețea neputincioasă» *cu negativul..."* Această încercare de a restabili unitatea estetică a operei literare ne întoarce totuși la ideea unei gratuități funciare, care ar greva literatura. Trecerea posibilului în imposibil, împăcarea frumuseții neputincioase cu propria ei neputință nu înseamnă altceva. În eseul *Criticul, un cititor de avangardă*, Pingaud explică ce înțelege prin acest *„posibil"*: *„Literatura — romanul în special — se hrănește din imagini care nu vor deveni niciodată experiențe, dar care ar fi putut să devină, despre care nu este imposibil, la rigoare, să*



crezi că ele ar fi putut constitui realitatea zilnică a vieții noastre." Acest posibil, care ar putea la rigoare constitui realitatea zilnică a vieții noastre, se transformă deci în imposibil, tocmai grație literaturii, grație *ineficacității* literaturii, care nu are consecințe *practice* asupra vieții, care, zugrăvind posibilul înlătură, *ipso facto*, posibilitatea lui de a exista. Vorbind mai simplu, dacă un scriitor ucide în carte un dușman al cauzei pe care personal o apără, fapta lui nu se poate compara cu aceea a soldatului care pune mîna pe armă și ucide în realitate. Firește, nu e totuna dacă verși pentru o cauză sînge sau cerneală. Dar tocmai pentru că echivalență nu există între aceste două acțiuni, ele nu se pot înlocui una cu alta. Uneori e nevoie să-ți dai viața, alteori e mai eficace să-ți secătuiești călimara, deși sînt și cazuri în care viața scriitorului atîrnă de cuvintele scrise. Ineficacitatea literaturii este evidentă dacă îi cerem să aibă puterea de acțiune a vieții, dacă o mutăm pe terenul impropriu al acțiunilor concrete și imediate. Dar judecată în cadrul specificului său, în puterea ei subterană de a transforma lent și profund conștiințele, literatura ne apare în cu totul altă lumină. Nimeni nu va nega vreodată că între un om care nu citește nici un fel de literatură și semenul său care este un lector pasionat, diferența este izbitoare. Literatura este eficace în *alt* mod decît orice acțiune directă din realitate. Atît.

Ideea angajamentului scriitoricesc are la Pingaud acest amendament, care restrînge puterea ei de acțiune poate tocmai din dorința de a-i da prea multă și prea rapidă. Dar într-un chip care nu este propriu literaturii. Semnînd declarația celor 121, în timpul războiului algerian, împărtășea un sentiment de jenă. În timp ce unii își dădeau viața, scriitorii dădeau numai o iscălitură. Firește, și acțiunea politică propriu-zisă se poate duce în felurite chipuri, după împrejurări. Extremele pot fi totuși mai aproape decît se crede. Regretînd inexistența unei eficacități pe care literatura nu o poate avea, nu este de nesocotit aceea pe care o are.

În eseul *Criticul, un cititor de avangardă*, Pingaud expune succint principiile și sensul activității critice, oferindu-ne

astfel o nemărturisită profesiune de credință. Misiunea criticului, înțeleasă ca o lectură de avangardă, implică toată modestia situației de beneficiar în care se află orice cititor și totodată întreg orgoliul deschizătorului de drumuri care este creatorul. Acest dublu aspect al actului critic nu rămîne fără consecințe. Un eseu critic își epuizează semnificația — după cum remarcă undeva Pingaud — o dată cu sensul cuvintelor, nu este, altfel spus, pasibil, decît de o singură interpretare. Cu o operă literară se întîmplă de obicei altfel. O multitudine de semnificații e posibilă, fiecare cititor găsind suficiente motive pentru a-și întemeia o viziune personală asupra operei respective, rămînînd totuși în cadrul unei unități, a individualității care distinge un scriitor de altul. Dar aceasta nu înseamnă că eseul critic este o operă lipsită de suflul artei. Rolul creator al criticului, așa cum îl înțelege Pingaud, este acela de a face evidentă *„seducția"* unei opere, desenînd *„imaginea concretă a posibilului"* pe care ea îl conține. Trebuie spus că nu e o sarcină ușoară. Concepția lui Pingaud are ambiția să refacă universul artistic al unui scriitor, atmosfera unei cărți cu mijloacele criticii, care nu țin de ordinul explicației sau al anecdoticii. Este, într-adevăr, aceasta, suprema aspirație a criticii ca act creator? Pe vremea lui Boileau, criticul era, după cum spune Pingaud, *„un expert"*, avînd rolul să constate dacă opera supusă aprecierii lui respectă sau nu anumite reguli. Pe vremea lui Sainte-Beuve, el a devenit *„un confident"*. Nu i se mai cer judecăți, ci justificări. Opera este redusă la scriitor, sensurile ei fiind restrînse la explicațiile pe care le furnizează biografia celui care a scris-o. Pingaud respinge, pe bună dreptate, asemenea concepții depășite de critica literară modernă. Recunoaștem chiar vehemența lui Proust din *Contre Sainte-Beuve* în deosebirea pe care o preconizează între *eul public* (cel pe care îl cunoaște istoria literară, cel ce se pretează anecdotelor) și *eul intim* (adevăratul creator al operei de artă). Am adăuga numai că critica literară modernă depășește aceste metode, integrîndu-le, firește, într-o nouă viziune, principiul judecății de valoare sau cel al relației strînse dintre creator, mediu

social și operă rămînînd principii fundamentale în cercetarea critică. Dacă nu am ține seama decît de frecventa raportare a criticului Pingaud la autobiograful Pingaud, și tot ar trebui să tragem concluzia că Sainte-Beuve avea oarecare dreptate.

Biografia spirituală care se degajă din paginile acestui *Inventar* nu ne poate explica desigur de ce Pingaud este scriitor, realitatea demonstrînd în mod curent că experiențe asemănătoare nu produc neapărat personalități sau valori asemănătoare, dar ea ne face în orice caz să-l înțelegem mai bine pe scriitorul Pingaud.

CUPRINS

Înainte de orice 5
Marcel Proust sau legenda conservării timpului 7
Patul lui Procust într-o nouă lectură 29
M. Blecher: delir esențial 41
Teatrul lui Sartre, azi 81
Kean sau condiția bastardului 98
Autobiografie și destin 103
Camus, între mit și istorie 115
Marin Preda: Timp și istorie 146
Michel Butor, romancier al „noului roman" 167
Alain Robbe-Grillet sau obsesia labirintului 206
Bernard Pingaud sau sensul criticii........ 215

Redactor : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : ROZA POPESCU

Apărut 1970. Hîrtie tipar inalt A. de 63 g/m². Format 54×84/16. Coli ed. 12,44. Coli tipar 14. A. nr. 10 474/1969. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 859—95.



Tiparul executat sub comanda
nr. 3119 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
Bucureşti
Republica Socialistă România

Lei 6,50